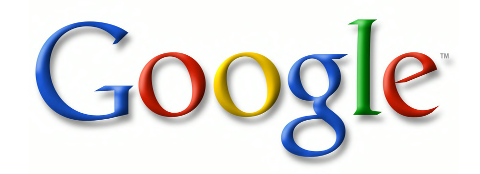
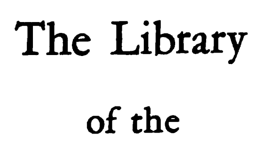
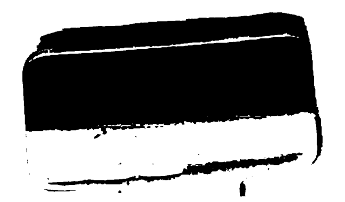


MARC CHAGALL







A

+5,578



MARC CHAGALL

DIE KUNST MARC CHAGALLS

VON A. EFROSS UND J. TUGENDHOLD

Autorisierte Übersetzung aus dem Russischen von
FRIDA ICHAK-RUBINER

Mit 63 Abbildungen

GUSTAV KIEPENHEUER VERLAG
POTSDAM 1921

1. BIS 3. TAUSEND

A. EFROSS

Des Königs Kleider





Da ist ein Buch über einen Künstler, einen jungen — aber schon berühmten Künstler, — den glänzendsten vielleicht unsrer hommes d'aujourd'hui, aber einen, dem ein schweres Geschick widerfahren ist: anerkannt zu sein, ohne verstanden zu werden. Marc Chagall geriet unter das Rad einer jener stillen künstlerischen Revolutionen, die scheinbar unmerkbar und von ungefähr verlaufen, denen aber die ungewöhnlichsten Begabungen zum Opfer fallen.

Was hat sich vollzogen? Vollzogen hat sich der tiefste Bruch — noch unregistriert und noch unberechnet — der festesten Beziehungen, die zwischen den urewigen Gegnern bestanden — dem Künstler und der Menge. — O, die Rollen haben wahrhaft erstaunlich gewechselt! Die königlich-konservative Menge, — Ihre Majestät die Menge, — die viel gelästerte und angebetete Menge — die alle Revolutionäre der Kunst verdammten und die alle noch zu gewinnen suchten, die Menge, die den Künstler umzingelt, wie die Peiniger den heiligen Sebastian, die Menge, die über die Leichen der Neuerer hinwegschreitet, die unerbittliche, hartnäckige, bohrende, brandmarkende Menge, — was ist in unsern Tagen aus ihr geworden?

Wir haben sie vor Augen, die seltsamen idyllischen Jahre, da die Menge ergeben alles aufzunehmen begann, was ihr die schöpferische Laune des Künstlers darbot. Sie wurde sein begehrender Sklave. Sie ging auf alles ein. Sie gab zu allem ihren tausendstimmigen Segen; nichts empörte sie, — es setzte sie nichts mehr in Staunen! Der Schmerz vieler junger Künstler, die sich vergebens ihre Periode der Ablehnung wünschten, — ist begreiflich und gerechtfertigt. Die Menge hatte in der Tat die guten Kanons der Ketzerei durchbrochen, die durch die Erfahrung so vieler Verkünder der neuen Werte in der Kunst festgelegt worden waren.

Armer Chagall! Auch er erfuhr, was diese gelobte Gefügigkeit bedeutet, ebenso wie das bekümmerte Lächeln der Allbereitschaft und die gerunzelten Brauen der Aufmerksamkeit für alles. Auch er erfuhr dies. Wenn ein anerkannter Autor gelobt wird, damit man ihn nicht lese, so lobt man den anerkannten Künstler, um ihn nicht anzuschauen. Durch die Ausstellung streifend, wirft der eine dem andern zu, um eilig an Chagall vorbeizusehen: „Ach Chagall, ... sehr talentiert ...“ — „Ja, ja, ... sehr, sehr“, und

erleichtert gleitet man in den nächsten Saal, um dort die menschliche Sprache wieder zu finden und sich wortreich vor den gefälligen Leinwänden des Herrn Soundso in Entzücken zu ergießen.

Des Königs neue Kleider . . . Andersens Märchen . . . Bis zum ersten Toren, der rief: „Der König ist ja nackt . . .“ Nun, das ist so begreiflich! Die Kunst blendet — wie Lady Godiva durch ihre Nacktheit. Daher kommt es, daß die langjährigen Kunstbeschauer und wahren Kenner, die Kunsthistoriker und Kunstkritiker, daß sie alle Brillen tragen und mit jedem Jahr eine stärkere Nummer.

Die Menge aber darf sich furchtlos an den verbotenen Spalt heranwagen: sie wird nicht geblendet, denn sie sieht ohnehin nichts.

Die Kunstkritik ist gewöhnlich für die Laien ein Wohltätigkeitsakt und ein Akt der Gerechtigkeit dem Künstler gegenüber, denn sie lehrt den einen sehen und verschafft dem andern die Möglichkeit, verstanden zu werden. Darf sie in dem geheimen Kampf Chagalls mit seinen Betrachtern noch zögern? Es hat den Anschein, als ob die Zeit gekommen sei, sich zwischen sie zu stellen, um so mehr da der Künstler recht hat, und die Beschauer diesmal nicht ganz so im Unrecht sind. — Denn Marc Chagall hat das wahrhaft schwierigste aller Probleme aufgestellt: über die Grenzen des Erlaubten in der Kunst.





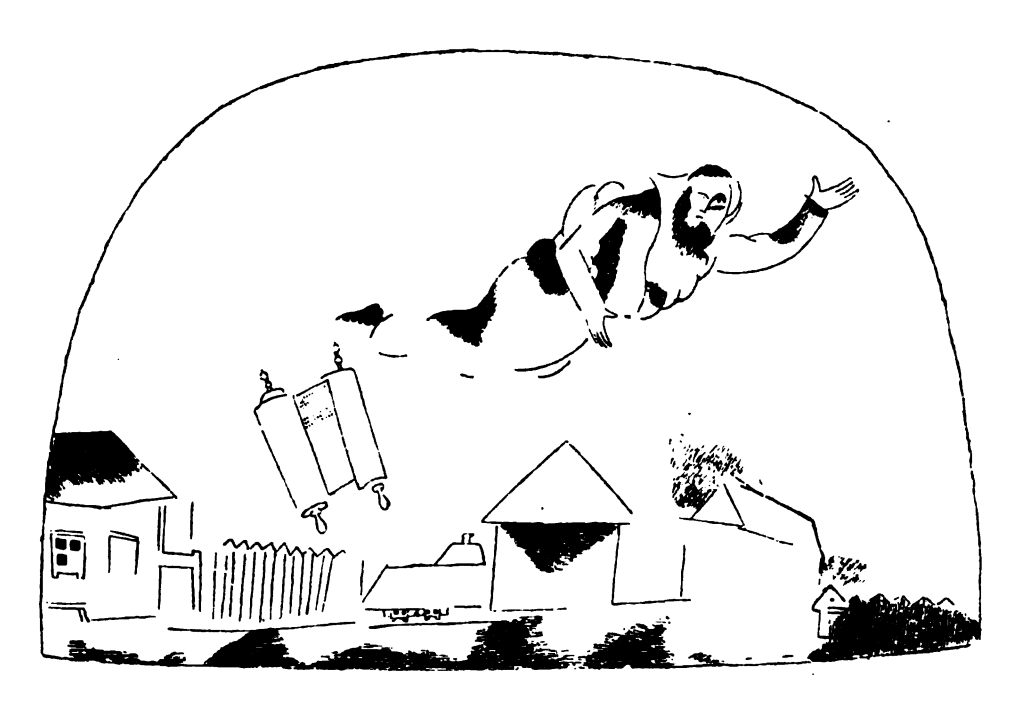
PARISER SELBSTBILDNIS



DIE SITZENDE (Slg. Adolf Hess, Erfurt)

J. TUGENDHOLD
Der Künstler Marc Chagall





Sascha ist drei — dreitausend, oder vielleicht dreimal dreitausend Jahre alt, — nach Jahren zählt Sascha ihr Alter nicht. *Remisow: „Maka".*

1

Auf den Pariser Ausstellungen der letzten Jahre bannten die Arbeiten eines jungen Malers aus Witebsk, M a r c C h a g a l l, meine Aufmerksamkeit. Feurig-farbreich, wie russische Bauernbilder, ausdrucksvoll bis zum Grotesken, phantastisch, ans Irrationale grenzend, — so hoben sie sich nicht allein unter den Arbeiten der russischen Künstler hervor, sondern auch auf dem Hintergrund der jüngern französischen Malerei. Ich erinnere mich an den Eindruck, den sie im Herbstsalon hinterließen, unter den „kubistischen" Gebilden von L e F a u c o n n i e r und D e l a u n a y, dieser Neuerer und „fauves". Während die ausgeklügelten und ziegelförmigen Konstruktionen der Franzosen eine Kälte der Intellektualität ausströmten und vor Logik des analytischen Gedankens starrten, setzte in den Bildern C h a g a l l s irgendeine kindliche Inspiriertheit in Staunen, etwas, was unterhalb des Bewußtseins war, etwas Instinktmäßiges, Unbändig-fertiges. Als wenn aus Irrtum neben die erwachsenen, allzu erwachsenen Werke die Werke irgendeines Kindes geraten seien, echt und frisch, noch „barbarisch" und phantastisch. Diese buntfarbigen und schiefen Häuser mit den Särgen inmitten der Straße und dem fiedelnden Geiger auf dem Dach, die feurigblutige „Kreuzigung", auf der Judas die Leiter wegträgt — sie konnten durch ihre etwas grobe Expression, die Härte des Sujets und die schreienden Farben abstoßend wirken. Es war aber unmöglich, sie nicht wahrzunehmen und sich ihrem scharfen Aroma zu entziehen, denn hinter ihnen fühlte man die allsiegende Macht eines großen Talents, und zwar eines fremdartigen Talents. „Tiens, il y a quelque chose —, c'est très curieux!" sprachen die Franzosen, und wirklich, in C h a g a l l ahnte man etwas europäisch Unerklärliches und daher „Kurioses", wie auch vieles in der „barbarisch" polychromatischen Musik des russischen Balletts kurios anmutete.



DER KAMM (Bes. Paul Graupe, Berlin)

Auf einer andern Ausstellung fiel Chagall durch Bilder auf, die polychrom und musterreich bis zum Unglaublichen waren. Geköpfte und fliegende Menschen, sentimental vergeistigte Tiere, Häuser jenseits von Zeit und Raum prangten wie in wollüstig-wildem, kindischem Traum in Schwarz und Weiß, Gold und Silber, Purpur, Kirschrot und andern ungewöhnlichen und erhöhten Valeurs. Chagalls Phantastik und seine Palette schienen allzu gespannt, ungesund und spukhaft zu sein, an ihrer Aufrichtigkeit konnte aber kein Zweifel aufkommen — war es denn möglich, mit bewußter Absicht solche Phantome und solches Aufflackern des Farbenfiebers auszudenken?

Man begann sich für Chagall zu interessieren; er, der von den Kunstmachthabern in Rußland nur wohlwollend begönnert und fast boykottiert wurde, wurde aufgefordert, in Amsterdam, Brüssel und Berlin auszustellen. Aber der Krieg hielt seinen schnellen Aufstieg auf — Chagall geriet dorthin, von wo er gekommen war: in die entlegene russische Provinz, in seine Vaterstadt Witebsk. Und als Ergebnis seiner Rückkehr zum Heimatlichen und Nahen entstand eine ganze Serie von Genreskizzen, die unerwartet real, gefestigt und beruhigt, aber ganz verschieden von seinem bisherigen Schaffen waren.

Chagall ist noch ganz im Suchen, in der drängenden Vielfältigkeit, an der Kreuzung vieler Wege — wie ein Kind, vor dem eine Endlosigkeit von Einwirkungen, Willensstrebungen und Möglichkeiten daliegt. Aber auch das, was er bereits geschaffen hat, erlaubt uns von ihm als von einem künstlerischen Phänomen zu sprechen, als von etwas Echtem und Ureigenem, das sich schon entfaltet hat und in wunderbarem Glanz erstrahlt.



FAMILIE (Bes. Felix Hollaender, Berlin)

2

Kann man einen Künstler „deuten"? Weht denn nicht der künstlerische Geist, wo und wie er will? Ich glaube jedoch, daß es nicht nur erlaubt, sondern auch notwendig ist, an die verbotene Tür zu pochen und forschend die Schlüssel zu ihr zu suchen. Sagen, der Künstler sei einfach so, wie er einmal ist, wie er „geschaffen" ist, heißt noch nichts sagen. Selbst der geniale Psychologismus eines Dostojewski befindet sich vielleicht in kausalem Zusammenhang mit jenem Augenblick, den er auf dem Schafott verbracht hat.

Der Versuch einer „literarischen" Erklärung verkleinert den Künstler nicht; im Gegenteil, seine literarischen Vorzüge werden erst eingeengt, wenn er selbst so „anekdotisch" ist, daß eine derartige Erklärung überflüssig wird. Chagall kann literarisch erklärt werden, er selbst ist aber kein Erzähler, kein Illustrator, sondern vor allem ein Maler.

Chagall ist als Jude geboren, wurde in der litauischen Provinz groß und erlangte in Paris seine künstlerische Reife. Diese drei biographischen Momente lassen sich in einer anscheinend so ungesetzmäßigen Erscheinung wie der Chagallschen drôleries verfolgen. Verweilen wir bei jedem dieser Momente.



(Slg. H. von Garvens-Garvensburg, Hannover)

AM TROG. AQUARELL

Vieles, was auf einer andern Ebene „absonderlich" erscheinen könnte, wird durch die national-semitische Herkunft Chagalls erklärt. Ich verstehe darunter nicht nur die nächste Bedeutung dieser Herkunft, nicht nur, daß Chagall in einem jüdischen Milieu groß geworden ist. Marc Antokolski hatte es bis ans Ende seiner Tage nicht fertig gebracht, richtig russisch zu sprechen, und doch hatte Stassow vollkommen recht, als er gerade im Hinblick auf Antokolski den Mangel des nationalen Elements im Schaffen der „europäisierten" Juden vermißte, als er schrieb: „wieviel sie der übrigen Welt an originellen Melodien, eigenartigen Rhythmen, charaktervollen Ausdrücken und von niemanden berührten Seelentönen hätten bieten können!" Isaak Levitan besaß viel von der weichen jüdischen Melancholie, aber eigentlich offenbarte er ein anderes Element der semitischen Seele — ihre Fähigkeit zur Umgestaltung, zum In-Einklang-bringen mit der Umgebung. So fand in den Landschaften Levitans die objektive Trauer der russischen Natur, diese von Tjutschew und Balmont besungene Trauer geradezu ihre höchste Bestätigung. Ebenso kann man Israels und Pissaro nur insofern Juden nennen, als bei dem erstern eine Note wehmütiger Intimität klingt, und im plein air des zweiten etwas



(Slg. H. von Garvens-Garvensburg, Hannover)

DER GEIGER. AQUARELL



BILDNIS (Slg. H. von Garvens-Garvensburg, Hannover)



EXZENTRIKS (Slg. H. von Garvens-Garvensburg, Hannover)



BILDNIS (Slg. H. von Garvens-Garvensburg, Hannover)



EXZENTRIKS (Slg. H. von Garvens-Garvensburg, Hannover)

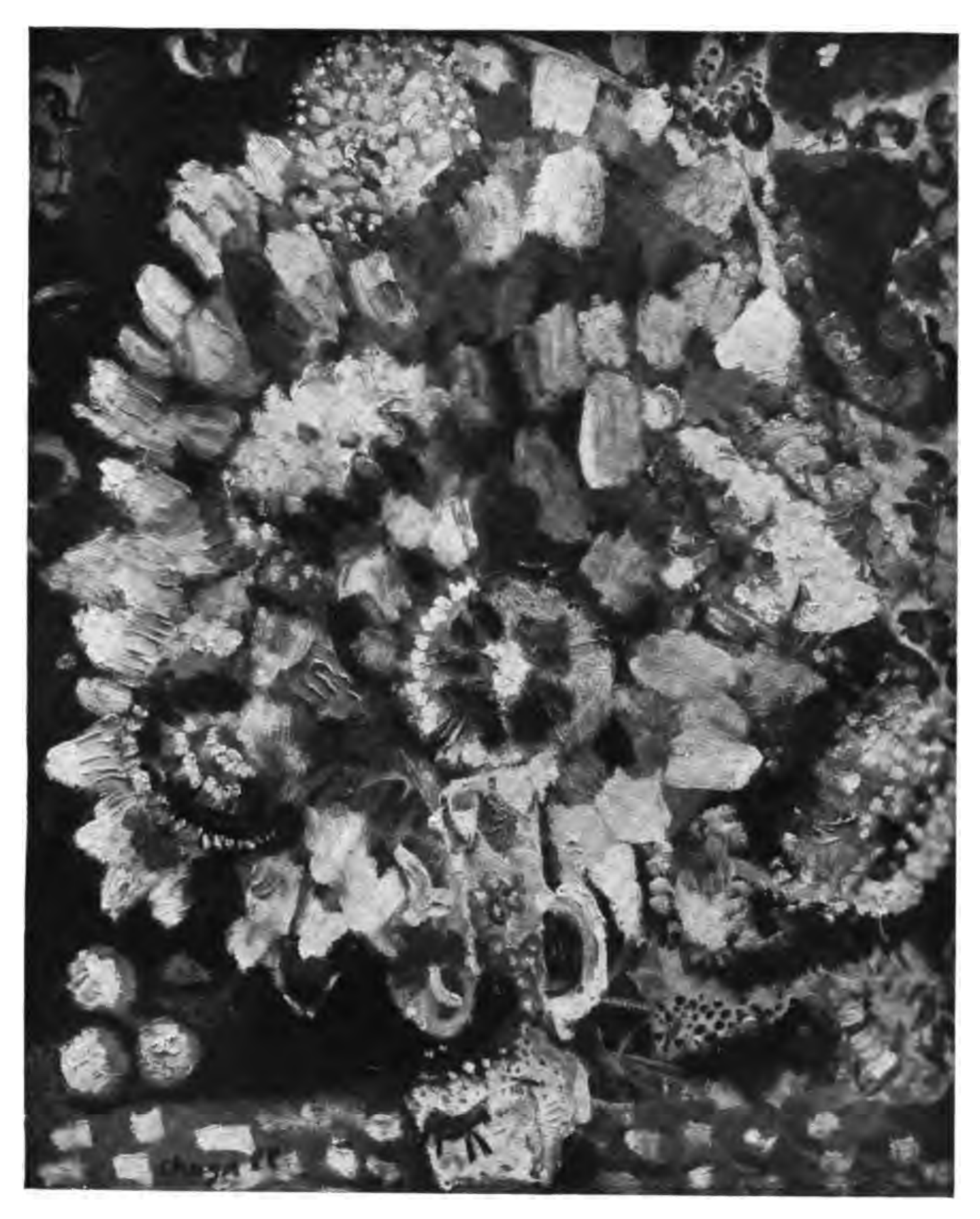
Seelenvolles glimmt, etwas weit Verschiedenes von der positiven Leidenschaftlosigkeit seiner impressionistischen Kameraden. Aber dieses „Seelenvolle" ist jedenfalls keine primäre Erscheinung der jüdischen Seele. Diese Trauer ist historisch anerzogen, aber nicht sie, sondern die Freude des „Hohen Liedes" liegt im Urgrund der Kultur Israels. Doch darf man denn überhaupt von der nationalen Substanz des Judentums in der Sphäre der Kunst sprechen? Ist denn nicht allbekannt, daß eine Kunst Israels nicht vorhanden ist, denn die alttestamentarische Religion verbot das Schaffen von „Götzen und Ebenbildern", und die historischen Bedingungen der ewig ruhelosen Existenz konnte die Blüten und Manifestationen der Schönheit nicht fördern. Aber zunächst entspricht — wie dieser selbe Stassow seinerzeit festgestellt hat — die stereotype Auffassung der jüdischen Kunst als leeren Flecks der Wirklichkeit nicht. Seit der Zeit Stassows hat die Sammlung und das Studium jüdischer Altertümer bedeutende Fortschritte gemacht, und es wurde festgestellt, daß die schöpferischen Fähigkeiten der alttestamentarischen Künstler zwar auf dem Gebiet der grand art keinen Niederschlag hinterließen und zu uns nicht gelangten, ihre Anwendung aber in der Kleinkunst fanden: in den Synagogen und Hausgeräten, in den Stickereien der Thoravorhänge und Gewänder, in den goldenen, silbernen, hölzernen Filigran- und Emailgegenständen, in den Miniaturhandschriften. Die Religion verbot die Darstellung des Menschen, so stellten die Künstler die Haustiere dar (vom Fries des Hirkonpalastes angefangen). Die Religion verbot die plastische Darstellung von Tieren, damit man nicht der Versuchung der Götzendienerei unterliege, so stellten sie die Künstler in Farben dar oder in Vertiefung. Gerade im Tier- und Pflanzenornament fanden die dekorativen Fähigkeiten der jüdischen Kunst ihren Ausdruck — sie waren deshalb dekorativ, weil ein anderes, dreidimensionales Verhältnis zur Welt verboten war. Daraus entspringt ihr hypernaturalistischer Charakter, der auch seiner ganzen Metaphysik als dem Überbau seines alttestamentarischen Bewußtseins entspricht. Andrerseits mußte aber die jüdische Kunst notgedrungen in sich die Fähigkeit züchten, die fremde Schönheit umzugestalten: heimatlos, wie sie ihrer Geschichte nach war, nahm sie in sich Elemente der phönizischen, assyrischen, hellenistischen und arabischen Kultur auf. Daher ihre nationale Schwäche und uralte Rassenverfeinerung.

In diesem Sinne ist das Schaffen von Bakst unzweifelhaft „national". Seiner Natur nach dekorativ, eklektisch und dabei nicht archäologisch, sondern gefühlsmäßig in alle Kulturen eindringend*), orientalisch würzig seinem Kolorit nach und klassisch verfeinert nach seinem linearen Inhalt — erscheint es als Produkt irgendeiner uralten tausendjährigen Bereitung, vielleicht als Abglanz jenes hellenistischen Judaismus, der das Jerusalem der Epoche Herodes in die prunkvollen Gewänder von Japhets Schönheit hüllte. Wjatscheslaw Iwanow hat in seinem ausgezeichneten Aufsatz „Terrae antiquae" dies uralte Gedächtnis in der Gestalt von Bakst hervorgehoben — obwohl er an seinem Rassenalter achtlos vorbeiging.

Dasselbe, scheint mir, ist auch von Chagall zu sagen. So jung er auch sein mag, auf ihm lastet das Erbe der Jahrhunderte. Ja, es „lastet" geradezu auf ihm, und aus der übermäßigen Schwere dieser Last ist seine hypertrophierte Nervosität zu erklären. Das

---

*) Ich erinnere mich an die Worte, die Bakst mir sagte: „Ich machte mir stets zur Aufgabe, die Musik des Dargestellten (l'ambiance de l'oeuvre) wiederzugeben, indem ich mich von den Fesseln der Archäologie und der Chronologie, der Genreschilderung freihielt." Diese fertig-musikalische Einfühlung in die dargestellte Epoche ist aber vor allem eine sinnliche Wahrnehmung, eine Wahrnehmungsassimilation.



BLUMEN (Slg. Bienert, Dresden)



SPHINX (Slg. Bienert, Dresden)



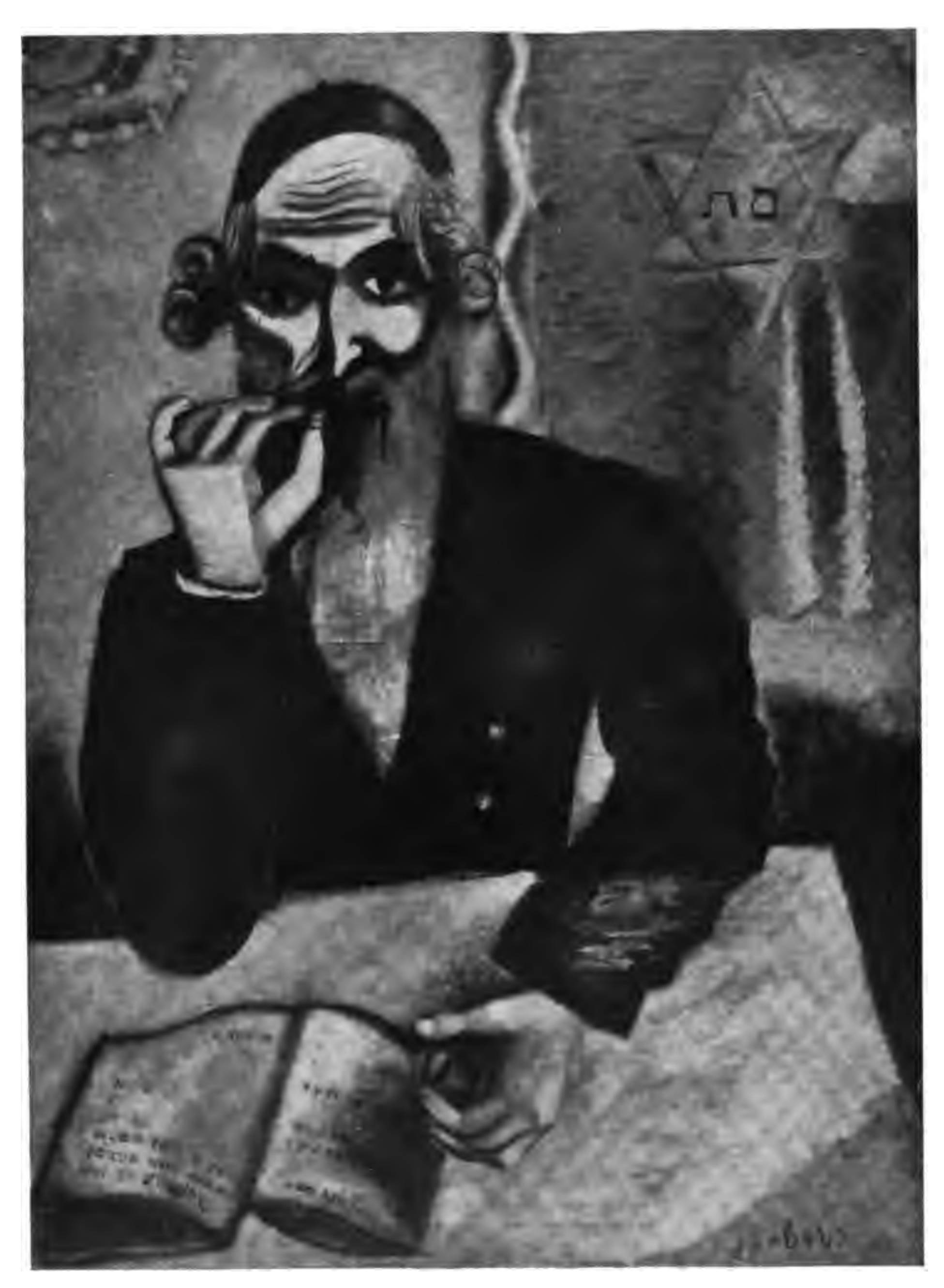
MÄDCHEN MIT BLUMEN (Slg. Bienert, Dresden)



SABBAT (Bes. Graph. Kabinett J. B. Neumann, Berlin)

widerspricht keineswegs jener C h a g a l l schen Kindlichkeit, von der ich eingangs sprach: wenn das Kind die Augen nicht im Profil, sondern en face zeichnet, wiederholt es die uralte Erfahrung der archaischen Weisheit. Und ist am Ende das „Wunderkind" überhaupt nicht gerade diese elementare und geheimnisvolle Offenbarung der fremden, ererbten und aufgespeicherten Erfahrung, die in ihm Raum gewonnen hat und mit seinen Kinderfingern spielt? Jeder von uns ist im Traum Fernseher und Phantast; aber vergebens haschen wir am nüchternen Morgen nach dem flüchtigen Traum! Die Kunst C h a g a l l s ist eine Nachtkunst. Er versteht es, Traumgebilde festzuhalten, und in den Traumgebilden ist das Gegenwärtige mit der Vergangenheit verflochten.

Die Wurzeln der C h a g a l l schen Kunst gehen in ferne Tiefen zurück, aber ihre Triebe sind umweht (und vergiftet) von dem Heutigen. In seinen spitzgipfligen Bauernhäusern und selbst in den aufwallenden Wolken sind gleichsam Nachklänge der ägyptischen Pyramidalität enthalten. In seiner Palette, die ich ursprünglich bauernkunstartig nannte, steckt etwas Urälteres und Festeres als die Bauernkunst — irgendeine exotische Farbigkeit, wie eine Tonleiter von Kalomel, Purpur und frischen Blumen, und selbst die Faktur seiner Malerei erscheint dick aufgetragen, kosmetisch sinnlich. In seinen Gestalten fehlt der Mensch, das verbotene Abbild und Ebenbild Gottes (er malt keine individuellen Porträts), aber Menschen und Tiere sind da. Menschen, arme Menschen, niedergebeugt durch



JUDE (Bes. Wolfgang Gurlitt, Berlin)



(Bes. Graph. Kabinett J. B. Neumann, Berlin)

LANDLEBEN. AQUARELL

orthodoxe Gebote, apokryphe Ängste und rauhe Frömmigkeit. Sanfte, sentimentale Tiere, gazellenähnlich oder, umgekehrt, mit viehischen Fratzen. Wie die Schweineschnauzen bei Gogol, so glotzen in seinen Interieurs neugierige „Schnauzen" von Ochsen und Kälbern drein, und dann erscheinen sie als dämonische Symbole der sündhaften Versuchung, die einst Aaron dazu getrieben hat, am Berge Sinai das Idol des goldenen Kalbes zu prägen. Etwas sodomitisch Erotisches, das an Bosch und Goya erinnert, liegt in diesen Chagallschen Tiergestalten.

Die Phantastik Chagalls ist von den Ängsten und dem Aberglauben des litauischen Judentums geschwängert, das die Greuel der Kosakenpogroms und der polnisch-russischen Kriege durchgemacht hat und von der Gebetmystik des Chassidismus lebt. Vieles an seiner Phantastik ist für mich dunkel und rätselhaft, wie in der Kabbala. Aber ich ahne darin,



SABBAT. ZEICHNUNG

in diesen heimatlosen und fliegenden Menschen, die brennende Gier des Geheimnisvollen, den qualvollen Lebensverzicht des modernen Ghetto, das „dumpf, sumpfig und schmutzig“ ist, wie der jüdische Dichter Bjalik sagt. Gewiß, der Ursprung der jüdischen Mystik wurzelt in der Tiefe der orientalischen Religiosität, aber sie entfaltet sich parallel mit den Verfolgungen des Judaismus — inmitten der Disharmonie zwischen der bittern Wirklichkeit und dem hohen Flug der Träume. In dem Trauerspiel des Polen Wyspianski, „Hochzeit“, werden die Geister zur Hochzeit beschworen, nicht durch die lustig ausgelassene Aufforderung der robusten Braut, sondern gerade durch die magische Beschwörung der düstern und exaltierten Rahel, der Tochter des Schankwirts. Sie kommt zur Hochzeit, gerade weil sie die Mystik dessen fühlt, was sich in diesem „singenden Hochzeitshause“ vollzieht. — „Ach, das Haus, das im Gesange klingt!“ sagt sie zu dem Dichter und schleudert zum Fenster die Aufforderung der Herbstnacht entgegen, indem sie alle anruft, „alle, denen es schlecht geht, die von Angst geplagt werden, deren Geist zur Freiheit drängt“, zur Hochzeit zu kommen. Denn Rahels Seele, die an die Enge der Schenke gefesselt ist, sehnt sich in selbstquälerischer Ekstase nach helleuchtendem Wunder.

Diese schwarze Nacht, die Nacht der Beschwörungen und Wunder glotzt durch das buffonesk ausgemalte Fenster in Chagalls Skizze „Die Uhr". Das schwere Pendel zählt die Jahrhundertminuten des düstern Daseins, und das kleine plumpe Figürchen sucht etwas in der angstvollen nächtlichen Leere...

Auf einer andern Skizze geben sich zwei Juden, ein Greis und ein Knabe, am Tische, in dem regenbogenfarbigen, orangegrünem Kreise der Lampe ihren Träumen hin. Das Zweigroschen-Lämpchen qualmt wie die uralte Fackel und flackert im Gold des Feuers auf (in dem die biblischen Juden die Emanation Gottes erblickten), und ekstatisch flammt der an das Licht gebannte Blick des Judenknaben auf; er schaut vielleicht den erlösenden Messias, das gelobte Land. Im Schaffen Chagalls finden wir weder Literatentum, noch „sozialen Schmerz", sondern eine brennende und kummervolle Gier nach dem Mythos.



NÄCHTLICHER BRAUCH. AQUARELL (Slg. Bienert, Dresden)



SKIZZE ZUM BILD „RUSSLAND". AQUARELL (Slg. Bienert, Dresden)



(Slg. H. von Garvens-Garvensburg, Hannover)

EIFFELTURM. AQUARELL

3

Aber die Phantastik Chagalls wäre nicht national gewesen, wenn sie mit der Erde, mit dem Alltag gebrochen hätte. In ihr klingt dieselbe Note des festen, ans Groteske grenzenden Realismus und der unausrottbaren, zur Selbstverhöhnung ausartenden Ironie, die in der jüdischen Seele Platz greifen mußte, als natürliche Selbstwehr des Lebens, als Trieb der historischen Selbsterhaltung. Voller humoristischer Grotesken sind die mittelalterlichen Miniaturen der jüdischen Künstler; von Humor erfüllt sind die Fabeln, Märchen und Redensarten, die bis jetzt von der jüdischen Sprache unzertrennbar sind. In dem Gedichte Bjaliks, das die leidenschaftliche Erwartung des Messias schildert, werden die Details des grobrealen, plump lächerlichen Lebens nicht vergessen:



LANDSCHAFT (Slg. H. Walden, Berlin)

. . . Und wenn die Magd
Am Herd in das Feuer bläst, —
Plötzlich lugt ihr berußtes Gesicht hervor:
Naht nicht Messias?
Hört man schon das mächtige Donnern
Seines Horns? . . .

Anders erwarten die Polen bei Wyspianski den Hufschlag des Erzengels: die jahrhundertelange vergebliche Erwartung des Judentums hat sie nicht gelehrt, Humor mit tragischem Pathos zu verflechten. Der ewige Wanderer Ahasver, den Chagall mit Vorliebe als über die blauen Kuppeln und Dächer russischer Provinzstädte hinwandelnd darstellt, hat so viel in seinem geschichtlichen Dasein gesehen, und ist an alles gewöhnt, daß nichts seinen ewigen Lauf zerbricht:

Toujours le soleil se lève,
Toujours, toujours
Tourne la terre où moi je cours
Toujours, toujours. (Béranger: Le juif errant)

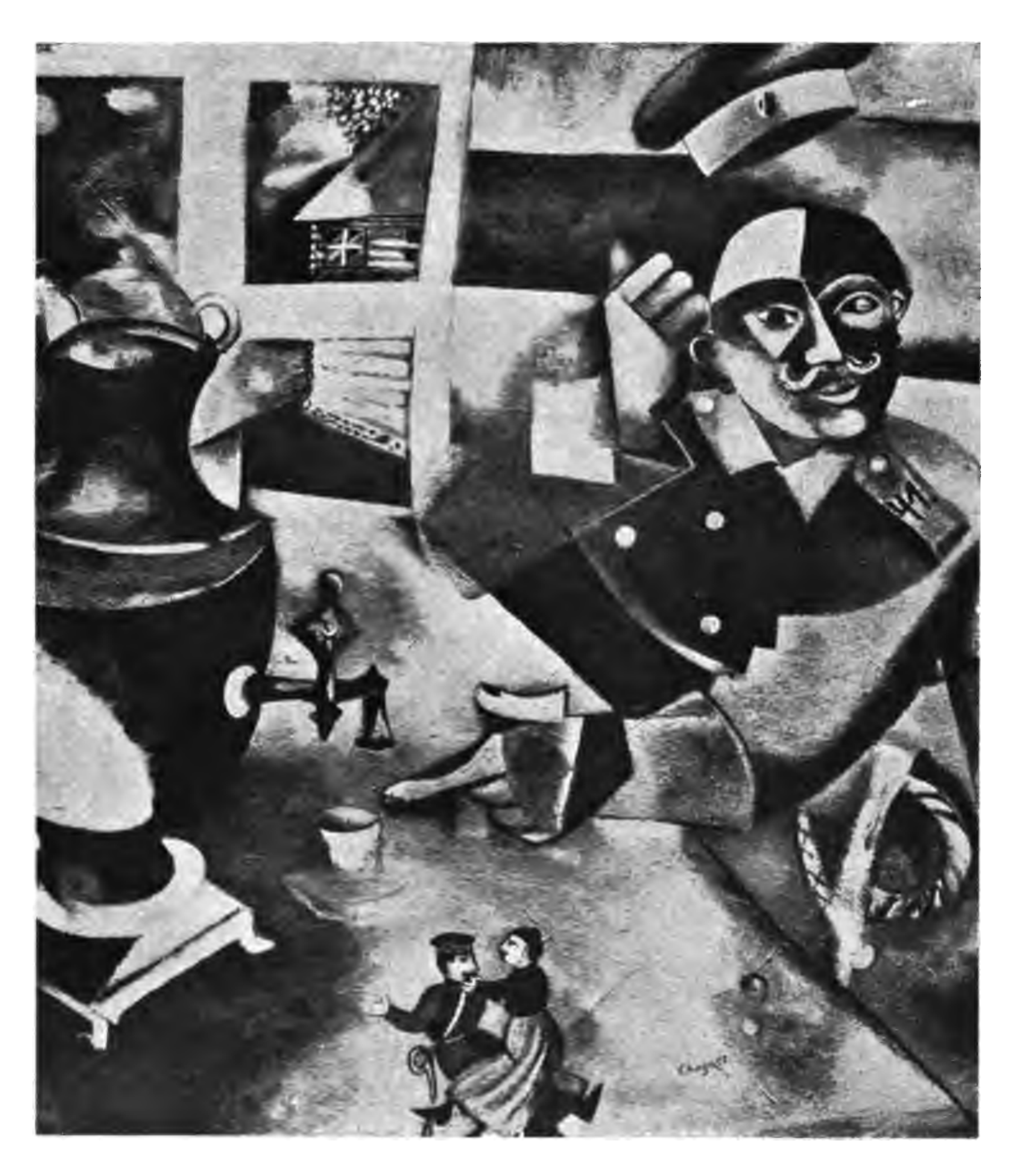
Gerade diese, ich möchte sagen, Weltironie und vorzeitige Greisenweisheit brechen sich bei Chagall Bahn. Und überall, auf der Schwelle der Häuser, unter den Schnee-



DER VIEHHÄNDLER (Slg. H. Walden, Berlin)

flocken und selbst auf den Dächern fiedelt bei ihm der alte Geiger, der ewige Gast der Hochzeiten und Begräbnisse die, wie die Welt, so alte und monotone Melodie des Rezitativ-Singsangs . . . Ich erinnere mich noch, wie ratlos ich vor einer Studie von Chagall stand, die eine schwangere Frau und eine trächtige Stute darstellte. „Was kann ich dafür, wenn es immer so ist?“ meinte der Künstler. Ich denke auch noch an eine andre Arbeit von ihm: „Das, was im Hause vorgeht“, ein enges jüdisches Interieur, wo man ißt, betet und Kinder kriegt, und über all dem fliegen wie im Traum Phantome von Menschen, gleichsam aus dem geborstenen Himmel fallend. Rosanow, der sich so einseitig an das „bräutliche“ Wesen der alttestamentarischen Seele geklammert hat, erblickte in diesem Bild Chagalls eine Synthese des „ganzen Israel“, gewissermaßen das Schlafgemach der Weltgeschichte mit ihrem „Bauch“ und ihrer „Gebärmutter“. Dies ist aber etwas anderes; es ist die Synthese des ewig lebensfähigen Alltags und der sie umschwirrenden Phantastik. Das Chagallsche Interieur, wo man ißt, betet und Kinder kriegt, und wo anstatt der Zimmerdecke der tiefe Himmel blaut, ist die „Chata Rozspiewana“ Wyspianskis, die „singende Stube“ des obdachlosen und phantastischen Alltags, der durch ein ganz bestimmtes Wunder zwischen Himmel und Erde schwebt . . .

Hier nähern wir uns dem eigentlichen Wesen des Chagallschen Talents, das die reale Welt scharf sieht und dahinter eine andre Welt ahnt. In den zynischen Grotesken Chagalls steckt die Märchenhaftigkeit des capriccio; in dem kleinen Provinz-Alltag erfaßt er ein bestimmtes erhabenes Sein. . . . In dieser Hinsicht ist die retrospektive Formel Rosanows: „Zion, Babylon und Wilna“ in der Tat auf Chagall anwendbar, man braucht nur für Wilna Witebsk zu setzen. Chagall ist in dem engen Provinzghetto groß geworden, und die Gestalten der Alltäglichkeit verfolgen ihn aufdringlich selbst dort noch, wo er die zärtlich verzichtende Lyrik des verliebten Pierrots und seiner Colombine malt. Aber es gibt offenbar einen Ausblick aus dem „Provinzhaften“, aus meiner Straße, meinem Hause in die Uferlosigkeit des Mystischen. Die schmutzige



DER SOLDAT TRINKT (Slg. H. Walden, Berlin)



GEBURT II

Dirne von Aldons inspiriert nicht weniger als die schöne Dulcinea, denn sie löst der Phantasie freies Spiel. Hoffmann, der zwischen Spießbürgern, Marktweibern und Kater Murr aufgewachsen ist, war ein leuchtender Märchendichter, und Gogol fand ungeheuerliche Wunder in der Wüstenei und Narretei des russischen Alltags. Chagall empfindet das Übernatürliche und Heimliche nicht nur im jüdischen Leben, sondern im Alltag überhaupt. Er ist Schüler von Bakst und Dobuschinski, aber im Sinne der Echtheit der provinziellen Beobachtungen hat der Schüler unzweifelhaft seine Lehrer übertrumpft. Denn die „Provinz" Chagalls hat nichts von der graphischen Deutlichkeit eines Dobuschinski, nichts von seiner großstädtischen Verlachung der Provinz, dafür aber eine gewisse seelische Verwandtheit mit dem geschilderten Milieu und eine unnachahmbare Naivität der Beschauung. Dobuschinski empfindet die Mystik der Großstadt, in der Provinz dagegen reizt ihn — das Lächerliche oder Altfränkische. Chagall aber empfindet die Mystik der Provinz selbst noch im Lächerlichen und Neuzeitigen. Seine Provinz ist ein Märchen, sentimental und zugleich zynisch, alltäglich muffig und zugleich phantastisch leuchtend. Er kennt Feste, da das in Tanz geratene Gras am Himmel grünt und die Hütten mit dem Dach nach unten wippen; Begräbnisse, wo der Himmel schwarz umflort ist.

Seine Kirchlein, Mühlen, Marktbuden und buntfarbigen Hütten sind wie Kinderspielzeug; seine plumpen Menschlein auf den Hochzeiten und Begräbnissen sind ausdrucksvoll wie Marionetten, und selbst die toten Gegenstände, die Lampen und Tische erscheinen bei ihm geheimnisvoll belebt. Chagall hätte auf der Bühne das verwirklichen können, wessen das moderne Theater am meisten bedarf — die psychologische Dekoration, wo das Milieu real und innerlich beseelt erschiene, wie die Gegenstände bei Remisow, gesehen durch das Prisma des Mädchens Sascha, die „drei Jahre, dreitausend oder vielleicht dreimal dreitausend Jahre" alt ist („Maka"). Denn mit Recht sagte Hoffmann: Nur das „kindlich poetische Gefühl" vermag in die wahre Welt einzuführen. Aber in dem ursprünglichen Schaffen Chagalls lag eine ungesunde Kindlichkeit — eine Hypertrophie



TOD (Slg. Franz Kluxen, Boldixum)

der „dreitausend" Jahre, und die besorgte Gespanntheit des russisch-jüdischen „Ansiedlungsrayons". Als ob irgendwelche blutige Pogromängste seine Kindheit vergiftet hätten, und seine Phantastik mutete oft als Fieberphantasie eines kranken Kindes an . . .

4

Paris übte auf Chagall eine wohltuende Wirkung aus. Er blieb sich treu, gewann aber das, was ihm fehlte — die Form. Er besaß von Kindheit an ein Gefühl der Farbe und der Linienführung, aber seinen Gestalten fehlte jene „Plastizität", die die Gestalten zu Ebenbildern macht, wie sie von alters her die Religion verbot. Seinem Schaffen ging die Körperlichkeit ab, und seine dekorative Mystik war im Wachen nicht genügend überzeugend. Ihm drohte die Gefahr, ein „Wunderkind" zu bleiben und in kurzen Röckchen umherzulaufen. Der Aufenthalt in Paris, der ihn der arischen Götzenbildnerei nahe brachte, aber ohne ihn seiner orientalisch nationalen Qualitäten (der Farbigkeit und Ornamentalität) zu berauben, verdichtete sein Schaffen und gab ihm Gefühl für Räumlichkeit. Die steingraue Landschaft von Paris lehrte ihn, die Kanten der Gegenstände in weit höherem Grade zu empfinden, als die schiefgewordenen Mauern der farbreichen Provinzhäuschen.

Chagall ging durch die Schule des Kubismus hindurch, aber ging eben durch sie hindurch, ohne seelisch zu versteinern wie viele andere; die Form ist für ihn kein autonomer

Fetisch geworden. Ein Musteranzeiger dieses Einflusses ist die ausgezeichnete Skizze des „Straßenkehrers“, eine feste, metallisch formierte Gestalt inmitten des schwerfällig sich wirbelnden Provinzstaubes. Erst jetzt, nachdem Chagall Cézanne und Greco geschaut hatte, vermochte er solche architektonisch ornamentierte, kompositorisch unfehlbare und wahrhaft biblisch monumentale Gestalten zu schaffen, wie seinen streng frommen Juden im schwarzweißen Gebettuch, einem alttestamentarischen Propheten gleich, — oder irgendeinen andern Handwerker auf dem Hintergrund einer pyramidenartigen Anhäufung von Häusern.

Aber das bedeutet natürlich nicht, daß Chagall nun begonnen hat, „nach Cézanne“ oder Picasso zu arbeiten — seine Beschauung entstieg dem Pariser Schmelztiegel in ihrer ganzen ursprünglichen Echtheit. Und die schwarz-weiße Harmonie des „Betenden Juden“ gab vielleicht nur die Schönheit des schwarzsilbrigen Samts der Synagoge wieder. Der Einfluß von Paris kam dann gerade zum Vorschein, als Chagall von neuem seiner heimatlichen Provinz teilhaftig wurde, nach seiner Heimkehr. Er malte dieselben Sujets, die ihn auch früher bannten, aber sie zeugten bereits nicht nur von einem „kindlich poetischen Gefühl“, sondern von der Meisterschaft des erwachsenen Künstlers. In dem blaukuppligen Tempel und den schneebedeckten Häusern des „Ewigen Juden“ liegt eine herrliche, scharfe Abgrenzung der Flächen. Die dunkeln, verschmuddelten Rockschöße seiner Juden haben Form bekommen und gliederen sich zu festen Skulpturfalten mit bläulich rostigen Schattierungen. Und die ganze Chagallsche Welt ist, ohne irgendwie an Mystik einzubüßen, sachlich greifbar geworden. Chagall lernte es, die Träume wachend, inmitten des nüchternen Tages, zu schauen.

Aber seine Rückkehr in die Heimat hat auch seinem Schauen eine gewisse Rührung verliehen, milderte seine satyrische Eckigkeit und schreiende Buntheit. So die Arbeiten aus Witebsk aus dem Jahre 1914. In diesen Provinzstraßen, unter dem mürrisch grauen Himmel, mit den aufgeschachtelten Holzhäuschen, den zärtlich ausgelassenen Bäumen, den naiven Schildern und den armen Pferdchen ist kein Schrei des Krampfes mehr zu vernehmen. Man fühlt in ihnen eine ergebene demütige Liebe. Stille umweht seine „Barbierstube“ (mit Recht erworben von I. A. Morosow), eines der besten Interieurs, die ich auf den Ausstellungen der letzten Jahre gesehen habe, die Barbierstube in der Provinzstadt, durchdrungen von milder Sonne, staubiger Luft und dem armseligen Lächeln einer billigen Tapete...

Die Veredlung des Chagallschen Kolorits ist besonders in seinen Studien der Bauernfrauen von Witebsk zum Ausdruck gekommen. Hier das Weib im gelblichen Mantel, dem matt lila Rock auf dem Hintergrund der grauen Mauer und der schwarzen Lumpen; aus diesem Lebensstück, das grob und arm ist, vermochte Chagall eine raffinierte „Legende“ von kalter Harmonie zu schaffen. Da „Die Plätterin“ mit dem schwarzen gemusterten Plätteisen inmitten der Ornamente des Wachstuchs und der grünlich grellen Gardine — ein Werk von einer feinen „Degasschen“ Schönheit. Der Stempel der Meisterschaft liegt auch auf vielen andern seiner Skizzen, — auf den Soldaten mit den Brotlaiben, die mit erstaunlicher Sicherheit gezeichnet sind, oder den Gitarrespielern, die nun an Stelle der frühern Geiger getreten sind, und selbst auf der Serie der Pierrots und Colombinen aus der Provinz. Jemand sagte, der Kolorist sei am Grau zu erkennen, und in der Tat, die grau-schwarze Tonleiter Chagalls zeugt von seinem koloristischen Geschmack.

Chagall ist derselbe Dekorateur und Ornamentalist geblieben, zu dem ihn seine Rasse gemacht hat. Aber sein Schaffen hat angefangen, sich vom Spuk zu befreien; seine

Menschen haben aufgehört, in den Zimmern herumzufliegen. In der Wirklichkeit selbst, in der Wahrheit der drei Dimensionen begann er das mystische Leben der Farben und Linien zu ahnen. Der junge und heimatlose Ahasver stellt sich mit beiden Füßen auf die Erde, die feuchte, warme und fruchtbare Erde. Und mag er auch wie früher, in jedem Werk ein anderer sein, dennoch ist dieses Anschmiegen an die Mutter Erde ein sicheres Zeichen seiner künstlerischen Entfaltung.

Er muß sein „Hoffmannsches", in unsrer erwachsenen, allzuerwachsenen Epoche so seltenes „kindlich poetisches Gefühl", seine Schärfe und Phantastik beibehalten. Aber es steht ihm bevor, seine Nervosität, seinen „Krampf" zu überwinden. Wenn das Erbe der „dreitausend" Jahre aufgehört haben wird ihn zu belasten und für ihn zu einer epischen Tradition geworden sein wird — dann wird, seine herrliche Kunst religiös beruhigt und erleuchtet und also auch objektiven Wertes werden.





A. EFROSS
CHAGALL

1. Natur des Schaffens
2. Palette. Graphik



DER ESSENDE



Natur des Schaffens

1

Er tritt ins Zimmer: so treten Menschen der Tat auf, sicher und scharf den Raum überwindend, mit festem Schritt, der vom Bewußtsein zeugt, die Erde sei Erde und nur Erde. Aber nun: bei irgendeinem Schritt hat sein Körper gewankt und ist komisch zusammengeknickt, gleich wie im Marionettentheater Pierrot zusammenbrach, tötlich vom Verrat gestochen; und leicht zur Seite gebeugt, geborsten, mit einer Miene, die wegen einer uns unbekannten Schuld um Verzeihung bittet, tritt Chagall heran und drückt einem die Hand, — und setzt sich schräg, als würde er fallen, in den Sessel. Chagall hat das gute Gesicht eines jungen Fauns, aber im Gespräch verfliegt die gutmütige Weichheit wie eine Maske, und dann denken wir: Chagalls Mundwinkel sind wie Pfeile, zu scharf, und das Gebiß, wie das eines Tieres, zu schneidespitz und die graublaue Milde der Augen flackert zu oft in einer Wut seltsamer Blitze auf, — hellsichtiger und blinder zugleich —, die in dem andern den Gedanken aufkommen lassen, daß er, der andere, wahrscheinlich auf irgendeine phantastische Art im Spiegel der Chagallschen Augen widerspiegelt und sich vielleicht später einmal wiederfindet in einem der grünen, blauen, roten, fliegenden, zerzausten, zerkrümmten, verbogenen Menschen, — auf den künftigen Bildern Chagalls. Und wenn im Gespräch Stunden verrinnen, und in der Unterhaltung über liebe Alltäglichkeit, von der Arbeit, von der Frau, dem Kinde, Chagall plötzlich in einem hellseherischen Satz aufbraust, wie etwa: „. . . wir sprechen nur wie vor Gott, unser Weg ist unfehlbar, denn dies ist der Weg Gottes . . .“ O, dann wundern wir uns nicht mehr, wir begreifen sogar Chagall, wir sehen selbst, mit welch festen, wenn auch verstandesgemäß unfaßbaren Banden die phantasmagorischen Aussprüche Chagalls mit seinen

Erzählungen von der liebgewordenen Lebensalltäglichkeit verknüpft sind, daß sie ihn erleuchten und erhellen, indem sie hinter dem Vorderplan seiner Worte, zweite, dritte, vierte, ferne Pläne öffnen, — Seelenpläne, — und daß sie bei Chagall ebenso unvermeidlich und seinem Blute ebenso eigen sind, wie diese unerwartet grauen Strähnen da, die das hellockige Haar des kaum dreißigjährigen Künstlers durchfurchen.

2

Wie Chagall selbst, so schwierig ist seine Kunst: um ihn liebzugewinnen, muß man sich ihm nähern, und um nahe zu kommen, muß man hindurch durch die langsame und beharrliche Versuchung durch seine harte Hülle zu dringen. Denn der erste Blick flattert hilflos in den Widersprüchen und Schauerwundern der Chagallschen Kunst.

Daß Chagall von höchster Begabung ist, dies sieht man sofort; warum aber treibt er alle diese Absonderlichkeiten? Warum ist dieser herrlich gemalte alte Jude grün? Und der andre hat rote und grüne Hände? Dem dritten steht auf dem Kopfe ein genau solcher kleiner Judenjunge, nur zur andern Seite gekehrt? Bei dem Pferde ist im Bauch das ungeborene Füllen zu sehen, und unter den Hufen ragen zwei Menschengestalten? Dem alten Weib ist der Kopf weggeflogen und saust aufwärts, während der kopflose Rumpf sich stürmisch von der Höhe auf eine Kuh herabläßt, die auf einem Dach sitzt? Und das Mädchen mit dem Strauß — an ihren Lippen saugt ein Jüngling, der über ihrem Kopf hinweg in der Luft wirbelt, wie eine hochgeschleuderte Katze? Und der Ochse hat einen Männerrock und Menschenarme, und er sitzt, gedankenvoll auf die Ellenbogen gestützt, zwischen zwei von seinen Schultern herabhängenden nackten Beinen, die scheinbar zu jenem Weiberkopf gehören, der aber den Nacken umgedreht — ihm in den Mund spuckt? Und der Mensch, der zum Fenster hinaus auf Paris schaut, hat einen Januskopf — ein Gesicht vorne und ein Gesicht hinten — und eine Katze mit Mädchenantlitz blickt vom Fensterbrett auf zwei Menschen, die, die Schädel gegeneinander, neben dem Eiffelturm liegen und so groß sind, wie die schiefgewordenen vielstöckigen Häuser ringsum?

Was ist das? — Krankheit oder Lausbüberei, jene besondere ästhetische Lausbüberei der Jugend, „rapin"-Stücke, mit denen so viele große Künstler ihre künstlerische Laufbahn begannen?

Ist vielleicht alles, was Chagall heute braucht, nur Verzeihung seiner jetzigen Frechheiten, der großen Zukunft zuliebe? Oder gibt es noch irgendeinen dritten Standpunkt, der eine neue Aussicht auf Chagall eröffnet, wo sein jetziges Schaffen schon nicht mehr Wahnsinn und Bluff ist, sondern künstlerisch gerechtfertigt und psychologisch überzeugend ist in seinen Lebensungereimtheiten, und wo wir Zuschauer, die zu Chagall gekommen sind, diese Fragen der nicht suchenden Menschen: „wozu macht er das?" mit ebenso großer Verwunderung aufnehmen werden, mit der Chagall selbst auf die Ausstellungsbesucher blickt, die vor seinen Bildern ihr „Wozu" und „Weshalb" ausschütten?

— Ja, so ist es.

3

Die Annäherung an Chagall ist dadurch schwierig, daß man verstehen muß, seine Widersprüche zu überwinden, sie in Synthese zu bringen in den nach den verschiedenen Seiten auseinanderstrebenden Elementen seiner Kunst den einheitlichen Stamm und die allgemeinrichtende Kraft aufzufinden, die für die ganze Vielheit der bunten Teile bestimmend ist.



PARIS DURCHS FENSTER (Slg. Kluxen, Boldixum)

Chagall ist Genremaler, aber Chagall ist auch Visionär; Chagall ist Erzähler, aber Chagall ist auch Philosoph; russischer Jude und Chassid, aber auch Schulgänger der französischen Modernisten; aber schließlich auch ein gewisser, kosmopolitischer Phantast, der als ein Hexerich auf dem Besenstiel über die Erdkugel dahinsaust und im stürmischen Flug hinter sich her eine Unmenge von verschiedenen Teilen, eine Unmenge von verschiedenen Existenzen mitreißt, die auf seine Leinwände hinabschwärmen, wenn die Stunden des Nachdenkens und der Schöpfung kommen, und wenn sich das fließende und sturmhafte Element der Chagallschen Visionen plastisch zu Gestalten und Farben wandelt.

Wäre Chagall bloß ein Visionär — es wäre nicht schwer, ihn zu erfassen, wie es unschwer war, das Visionäre eines Tschurlanis zu erfassen. Es würde noch selbst leicht sein, wäre Chagall ein reiner Genremaler, auch wenn er den Linksstehendsten Extremsten unter der Zahl jener Künstler angehören würde, die gegenwärtig die Formen der neuen Genremalerei schaffen; wir sind bereits genügend durch die verschiedenen „Deformationen" hindurch gegangen, um vor ihnen nicht mehr zu erschrecken und ihnen vielleicht sogar Reiz abzugewinnen. Schließlich wäre es ein leichtes gewesen, sich von der Möglichkeit treiben zu lassen, die dunkle und komplizierte Allegorie zu enträtseln, wenn die kopflosen und grünen Menschen Chagalls bloße Allegorien wären, die man in eine einfache und verständliche Legende umwandeln könnte, wie die Ungeheuer, Schreckgestalten und Mißgeburten auf den Stichen der Goyaschen Zyklen.

Aber Chagall hat weder das eine, noch das andere, oder das dritte. Seine Visionärhaftigkeit lebt ganz und gar in den Grenzen des einfachsten Alltags, und sein Alltag ist ganz visionär. In den Menschen und Gegenständen der Alltäglichkeit schimmert bei ihm die Natur der Gespenster hindurch, aber diese Chagallschen Gespenster sind



MEINER BRAUT GEWIDMET

keineswegs Schatten, die jeder Festigkeit, Färbung und Räumlichkeit bar sind, auf die man ebenso vergeblich hauen und stechen könnte, wie man die Luft hauen und stechen kann. Dieses gespenstische Genre Chagalls besitzt die ganze Greifbarkeit und Schwere der gewöhnlichen Dinge und Körper. Und wenn es dennoch von einem gewissen Gesetz beherrscht wird, das die Dinge in Stücke reißt, das Menschen, Tiere und Dinge in der Luft auseinanderschmeißt und die ganze Logik und Vernunft der irdischen Proportionen und Wechselbeziehungen durcheinander bringt, so ist daran weniger das arme Gesetz der Allegorie und das gemeine Gesetz des Rätselratens schuld; wir haben es nicht mit einer logischen Spielerei zu tun, sondern mit einem echten, bedingungslosen Gebilde von ungeheurer innerer Sättigung.



INTERIEUR II (Slg. Adolf Hess, Erfurt)

4

Chagall erfassen kann man nur auf dem Wege der Einfühlung, aber nicht auf dem des Erfassens. Das Gesetz der Deformation, das der Produktion Chagalls ein so seltsames Gepräge verleiht, dasselbe Gesetz, von dem die Ungereimtheiten und Absonderlichkeiten der Kindermärchen, der Hirn- und Schreckgespinste getragen werden, das ist dasselbe, von dem die phantasmagorische Welt der jüdischen Nationalmystik geschaffen wird, die in der großen Bewegung des Chassidismus den Versuch unternahm, den bettelarmen und qualvollen Alltag der kleinstädtischen Existenz wundersam umzugestalten.

Eine beliebte und hauptsächliche Verknüpfung der Geschehnisse in den Kindererzählungen ist das Wort „plötzlich", und sie ist keineswegs mechanisch oder äußerlich, — sonst hätte sie ja die reinste Wahrhaftigkeit der Kinderphantasie abgestreift; im Gegenteil, das Wort „plötzlich" drückt das eigentliche Wesen und die intime Natur jener Elementargewalt unbeschränkter Möglichkeiten aus, von denen die Welt des Kindes erfüllt ist; mit dem Wort „plötzlich" wird dem Hörer nur angekündigt, daß diese allmächtige Elementargewalt allsobald mit einer ihrer Launen hervorbrechen würde. Übertragen wir dies „plötzlich" in die Sprache der Erwachsenen, und wir bekommen „das Wunder". Aber nicht „das Wunder" im Sinne einer ungewöhnlichen uud seltensten Ausnahme, die die Gesetze der Wesenheit durchbricht, sondern das „Wunder", als übliches Element der Alltäglichkeit, „das Wunder", das selbst die Möglichkeit irgendeines Lebens „außerhalb des Wunders" ablehnt und darauf besteht, daß „alles möglich ist und alles vorkommt". Das ist eben jene Weltempfindung, die in der neuern Geschichte des Judentums die Wundertäter-Praxis des Chassidismus geschaffen hat.



(Slg. H. Walden, Berlin)
RUSSLAND, DEN ESELN UND DEN ANDEREN

Aus Chagall spricht ein solcher innerer Glaube, daß „alles vorkommt"; deshalb kann man in das Innere seiner Kunst eindringen, ohne an der Schale zu zerbrechen, nur, indem man in sich die Reste der Kinderträume wachruft und in der Seele jene vergessenen Empfindungen auferstehen läßt, da in uns die Furcht vor dem dunklen Zimmer lebendig war, da das Bewußtsein lebte, durch die öden und schwarzen Wände hindurch könnten die haarigen Arme irgendeines Ungeheuers hinausragen und einen davonschleppen, und der alte Stuhl könnte plötzlich die Zähne fletschen und hinter uns her jagen.

Welcher Unterschied besteht zwischen den Forderungen, die die Phantastik E.T.A. Hoffmanns und die Phantastik des Barons Münchhausen an den Leser stellt? Der etwa, daß Hoffmann Glaube an seine Fabeln heischt, Münchhausen aber Unglauben? Sollte dies nicht die Grundlage sein, auf der sie ihre Wirkungen aufbauen? Chagall braucht einen ebenso gläubigen Zuschauer wie Hoffmann; sein Beschauer muß sich ebenso der Ungewöhnlichkeit seiner Gestalten und Erscheinungen hingeben, sich genau so ihrer besondern Logik anvertrauen können, wie er sich dem Strome der Hoffmann schen Phantasiewelt hingeben kann. Wenn ein einfältiger Betrachter an Chagall mit seinem naturalistischen Kriterium herantritt und empört auf die Chagallschen „Ungereimtheiten" hinweist, dann kann der Künstler nur das eine tun: bekümmert staunen; er begreift wahrhaft nichts von der Empörung seines Zuschauers, denn seine Kunst wird mit anderm Maß gemessen, als ihr eigen ist. Ein Grundsatz in der Erkenntnis des künstlerischen Schaffens ist, daß die Kunst eines jeden einzelnen Meisters ein besonderes



APOLLINAIRE / WALDEN / CENDRARS / CANUDO

Land mit seinen besondern Gesetzen ist; den Künstler verstehen, heißt in diesem Sinne sich den Gesetzen unterwerfen und zu der äußern Offenbarung der Produktion, zu den Gemälden und Skulpturen von innen heraus, vom schöpferischen Willen des Künstlers heranzukommen. Und so öffnet sich die Kunst Chagalls ebenso klar, fast schematisch, wenn man ihre eigene innere Logik verfolgt, aber so ist sie auch unüberwindbar chaotisch und hoffnungslos sinnlos, wenn man von außen an sie herantritt und sie mit dem gesetzlosen Maßstab der realistischen Genremalerei mißt.

5

So erheben sich vor uns in der Entwicklung der Chagallschen Kunst, wie sie bisher verlief, deutlich drei Perioden: die äußere Umgrenzung läßt die erste Periode definieren als die vorbereitende, provinziell — Petersburger Periode, als Chagall aus seinem Nest im Gouvernement Witebsk nach Petersburg kam, um malen zu lernen, die Schule von Bakst besuchte, und an seinen ersten selbständigen Bildern arbeitete. Die zweite Periode ist die im Ausland; Chagall, der sich nach Paris begab, wurde dort zum „Chagall“, tat sich unter der ungestümen Bohême der la Ruche durch seine ungewöhnlichen Gemälde hervor, die ihn in die Reihe der interessantesten „Meister des morgigen Tages“ versetzten und im Triumphzug den Weg zu den Ausstellungen der modernen Kunst in Berlin und Amsterdam fanden. Das ist die Entstehungszeit der schimärischen Gemälde: „Paris durch das Fenster gesehen“, „Der Viehtreiber“, „Der Kälberverkäufer“, „Die Braut“ usw., mit ihren Körpern ohne Kopf, mit den Köpfen mit zwei

Gesichtern und den fliegenden Kühen. Schließlich die dritte Periode, die jetzige ist die Periode der Heimkehr nach Rußland kurz vor Ausbruch des Weltkrieges, da Chagall seinen Witebsk-Zyklus vollendet hat. „Die Barbierstube", „Das Städtchen Liosno", „In der Provinz", „In der Umgebung von Witebsk", „Der betende Jude", „Der Geburtstag", „Der Gitarrespieler" und andere.

Die innere Linie seines Schaffens durchlief diese chronologischen Marksteine erstaunlich einheitlich. Chagall kannte weder Umbrüche, noch Verweilen, noch Abweichungen. Die Eigentümlichkeit der Chagallschen Kunst kam von vornherein zum Vorschein und schlug ihren besonderen Weg ein, auf dem als Grenzen der angedeuteten äußern Entwicklungsperioden bloß Momente des Umbruchs markiert sind, in der Wechselbeziehung der beiden Hauptelemente seines Schaffens. Diese Elemente, die seit den ersten Schritten Chagalls unlösbar miteinander verknüpft sind, heißen: Genre und visionäre Mystik. Die frühesten Bilder Chagalls haben bereits den Grundeindruck des „Chagall" geschaffen: den Eindruck des irrealen Bildes vom realen Leben. Der Chagall dieser Arbeiten ist ein träumerischer Knabe, der in einer chassidischen Familie des jüdischen Städtchens groß wird. Aber Kindheit und Chassidismus heißt Traum mit Traum multipliziert: hierin ist der Quell der maßlosen Reichtümer Chagallscher Phantastik zu suchen. Und das Milieu um ihn ist das Milieu des kleinen Witebskischen Städtchens, das heißt die Quintessenz des Alltags, der reine Bodensatz armseligster Armut und lichtloser Erdgebundenheit.

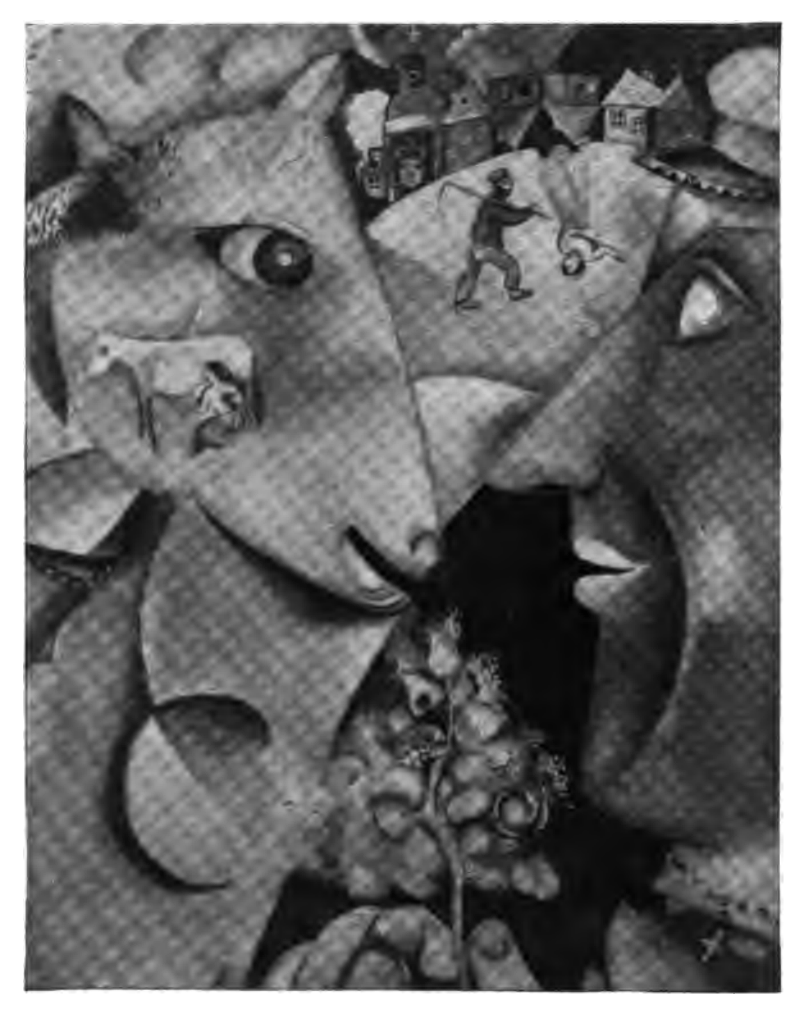
Chagalls Traum und das Kleinstadtmilieu mußten einander zerschlagen, oder eine höhere und harmonische Verknüpfung erfahren. Die Kunst verlieh Chagall die rettende Synthese. Chagalls Malerei zeigte, wodurch die demütige Armut der Menschen, Straßen, Tiere und Häuslein seines kleinen Liosno leuchtet, des Fleckens, den er mit der ganzen Schärfe seiner Liebe zu seinem Geburtsort geschildert hat. Das kindlich Visionäre und der chassidische Mystizismus Chagalls haben in der Welt des Alltäglichen eine Wunderwelt entdeckt.

Es gibt zwei Bilder von ihm: „Hochzeit" aus dem Jahre 1908 und „Begräbnis" aus dem Jahre 1909, an denen man genau und eingehend verfolgen kann, wie bei dem jungen Chagall das Heimatsmilieu umgeschaffen wird, und wie er überhaupt seine Bilder aufbaut. Vor der Hand finden wir eine einfache Erzählung (einen Bericht) über eine einfache Begebenheit aus dem einfachen Leben. Dieser Bericht ist ohne Details und ohne Ausschmückungen, lakonisch kurz und klar. „Hochzeit": der Straße entlang ziehen zwei Musikanten, hinter ihnen der Bräutigam mit der Braut, darauf ein Greis mit einer Greisin und zwei Kinder, ihnen folgen drei weitere Verwandte; ein Wasserträger und ein Händler, ein altes Weib und ein paar Kinder sind mitten in der Straße stehen geblieben und betrachten den Zug, und im Hintergrund fuchtelt ein langschössiger Jude erregt mit der Hand in der Luft.

Eine Protokollaufnahme des Alltags! Aber welch wunderliebes Gesicht hat all das: wie auf den Kinderbildern sind die Menschen größer als die Häuser, die Perspektive des Gäßchens ist auf den Kopf gestellt, denn sonst würden nicht alle zu sehen sein und alles würde nicht für uns, Beschauer, klar werden, und sollte uns denn etwas vorenthalten werden in diesem Paradies von Liosno? Alles ist darauf, bis zur Laterne, die wie eine Fackel über den Festzug ragt. Und wie in den chassidischen Legenden sind diese Judenfiguren des Chagallschen Landes ungewöhnlich und verwandelt: ja, das sind Juden aus einem russischen Städtchen, aber sie sind scheinbar aus einer besonderen Substanz geschaffen, und wir werden uns deshalb nicht wundern, weil vor uns „das Leben in Wunder" ist; und



KREUZIGUNG (Slg. B. Köhler, Berlin)



ICH UND DAS DORF (Slg. H. Walden, Berlin)

vielleicht weissagt das letzte Wunder die Geburt eines Messias von diesem neuen Ehepaar jener fuchtelnden Juden mit den langen Rockschößen, denn von jeder Eheschließung erwarten die Gläubigen einen Messias.

Im „Begräbnis" offenbart das Liosno-Milieu noch deutlicher seine mystische Natur: wiederum ist alles einfach und wieder ist alles durchsichtig, aber allzu einfach und allzu durchsichtig. Inmitten der sich aufbäumenden Straße, zwischen den Häuschen liegt ein Toter im Leichengewand, von brennenden Lichtern umgeben, der riesengroße Totengräber hat seinen Spaten erhoben, und ein Weib ist mit hochgespreizten Armen zur Seite gestürzt, und über ihnen allen sitzt rittlings auf dem Dach der seltsame Jude über seine Geige gebückt und fiedelt seine Melodie — im Tanz des Windes, der über den mürrischen Himmel heult, die Wolken zerreißt und den Aushänge-Schuh und den Strumpf schaukelt, die als Schilder über den Häusern hängen.



HALB VIER UHR (Slg. H. Walden, Berlin)



STILLEBEN (Slg. Max L. Flemming, Hamburg)

Merkwürdig ist, daß schon in diesen frühen Jahren Chagall sich der Farbe und des Kolorits bedient als eines Mittels der Charakterisierung und der Einwirkung auf die Psyche des Beschauers, und nicht allein zur Wiedergabe des realen Genres in der Färbung der Gegenstände. Chagall geht darin Hand in Hand mit den fortgeschrittensten und sensibelsten Meistern der neuen Kunst. Die Malerei unsrer Tage begann bewußt den Einfluß der Farbe nicht allein auf das Auge, sondern auch auf die Seelenwelt auszunutzen. Dem malerischen Faktor des Bildes wird zur Aufgabe gemacht: unmittelbar, unter Vermeidung der plastischen Gestalten in der Innenwelt des Zuschauers eine Reaktion hervorzurufen, dadurch, daß auf ihm, wie auf Klaviertasten, mit der Farbe, der Linie, der Schichtung der Farbe und der Linienführung gespielt wird. Hin und wieder versucht sogar der Künstler, durch die Wahl der Farben selbst die Gegenstände zu charakterisieren. Chagall hat diese „psychische Wertigkeit“ der Farbe mit einem Schlag — fein und frei — hervorgehoben. Und seiner „Farbenmystik“ sind vielleicht seine Bilder am meisten verpflichtet, wenn in ihnen durch das reale Leben hindurch ein andres, wunderbares Sein schimmert.

6

Als Chagall nach Paris kam und die Möglichkeit gewann, in das tiefste Innere der Weltkunst zu dringen, wurde das Gleichgewicht zwischen dem genrehaften und dem visionären Element seiner Kunst tief gestört. Über die kleine Welt von Liosno mit ihren



INTERIEUR

winzigen Maßstäben und der häuslichen Enge legten sich die Riesendimensionen und Räume der Zyklopenstadt. Andrerseits zerrüttete das, wodurch Chagall in der Pariser Kunstwelt aufgenommen wurde, alle Bande seiner Gestalten und Themen des Genres. Chagalls Mystizismus barg schon seinem Wesen nach, in seinem Bestreben, das Antlitz des täglichen Lebens mystisch umzugestalten, eine zentrifugale Kraft in sich, die die erstarrten Formen des sichtbaren Seins zu zerreißen suchte. Jedoch jener frühere Chagall war noch zu sehr erdgebunden, an „sein Liosno“ gebunden, um nicht das zerstörende Drängen seines Phantasmus im Zügel halten zu können. Nun hob Paris die letzte Fessel von ihm, und in dem maßlosen Aufschwung wurde sein Liosno-Milieu buchstäblich in Stücke gerissen.

Chagall gelangte nach Paris in dem Augenblick, als der Kubismus sich auf dem Höhepunkt seines Triumphes und Einflusses befand. Das heißt: Chagall entgegen erhob sich von außen her als verpflichtendes ästhetisches Programm das, wozu von innen heraus seine eigene Kunst drängte. Der Kubismus zerstückelte und zerstäubte die ganze sichtbare Welt im Namen eines abstrakten ästhetischen Prinzips, — aber der Mystizismus des Chagallschen Schaffens bemühte sich, wenn auch andern Gesetzen folgend, die Hülle des Daseins ebenso zu zerreißen. Wenn seiner Natur nach das kalte, zerebrale Element des Kubismus der feurigen Unmittelbarkeit Chagalls fremd war, so gab ihr im Endergebnis der siegreiche Kubismus das, was sie brauchte. Vor allem aber —



AKT MIT FÄCHER. AQUARELL (Bes. A. Matthéy, Berlin)

der Kubismus vernichtete in den Augen der Meister der neuen Kunst die Schätzung irgendeiner Reproduktion der Gegenstände in ihrer üblichen „alltäglichen“ Gestalt; eine unbedingte grundsätzliche „Deformation“ der Gegenstände wurde zum grundlegenden Paragraphen der Kunst erhoben. Der Chagallschen Phantastik wurden auf diese Weise Tür und Tor geöffnet. Das brodelnde Element brach sich Bahn. Ein furchtbares Kataklysma zerkleinerte die heimatliche Chagallsche Welt der jüdischen Kleinstadt. Jener Zyklus schimärischer Bilder, von dem oben die Rede war, der Chagalls Berühmtheit unter den modernen Künstlern und deren Jüngern begründet und ihm die Wut der Bürger und Genremaler eingebracht hat, — jener Zyklus erscheint als erschütternde Beichte, als erstaunliche Kunde von jenem feurigen Sturm, der über Chagalls Kunst in Paris hinweggerast ist. „Ateliertricks . . . Mätzchen . . .“ aber ich kenne nichts Greifbareres und Anschaulicheres, nichts, das so überzeugend und aufrichtig wirkte, wie diese ungewöhnlichen Bilder. Es gehörte wahrhaftig viel innerer Mut und künstlerische Begabung dazu, um so unmittelbar und plastisch die Wucht der dämonischen Mächte zu besiegeln. Vielleicht haben diejenigen Recht, die diesen Zyklus Chagalls am höchsten schätzen, denn eine derartige Verknüpfung von gespannter Tiefe und künstlerischer Bedeutung wiederholte sich nicht mehr bei ihm; aber diese Wertung wäre schließlich nur dann richtig, wenn das, was uns hier Chagall verkündete, nicht einen ausschließlich engen, persönlichen Charakter tragen würde, wenn hier schon der breite, allgemeingültige Wert der innern Erfahrung zum Vorschein gekommen wäre, wodurch das Schaffen seiner beiden andern Perioden gekennzeichnet ist.

Wie dem auch sei, jedenfalls ist die rein künstlerische Organisation dieser Pariser Kompositionen unbedingt merkwürdig. Nur ein festes malerisches Gefüge aller Teile des Bildes vermochte das zerstäubte Chaos der formlosen Gebilde in ein plastisches Bett zu

lenken. Auch hierin half der Kubismus Chagall viel, denn die besondere Stärke des Kubismus besteht eben in der eisernen Totalität seiner malerischen Konstruktionen, in jener granitnen Stabilität der Bauten, die der Kubismus aus den Teilen der in seine Bestandelemente zerlegten Gegenstände errichtet. Chagall verstand es, dasselbe zu verwirklichen, er lenkte sein überströmendes anarchisches Element in festgefügte malerische Ufer. Es war, als ob die grelle Fertigkeit und scharfumrissene Rhythmik der Pariser Bilder stahlumrahmt würde, und ihre großartige Organisiertheit beruhigte das Auge des Beschauers, den das innere Chaos des Gemäldes aufwühlte.

7

Einem Chagall stand bevor: entweder seine Kunst in die Formen der realen Welt zurückzuführen oder aufzuhören Künstler zu sein. Man darf nicht Jahre und Jahre hindurch im geschmolzenen Strom dunkler, mystischer Visionen treiben, denn diese Flamme leuchtet nicht allein, sondern verbrennt auch. Noch ein dritter Ausweg ist möglich: ein Manierismus, da der Künstler mit erstarrter Hand und verkohltem Herzen Nachahmungen seiner selbst erfindet und Pseudovisionen für echte ausgibt. Aber natürlich konnte ein Chagall mit seiner ungewöhnlichen letzten Aufrichtigkeit nicht ein solcher „Epigone seiner selbst" werden.

Die Rückkehr nach Rußland bei Beginn des Weltkrieges war für Chagall ein Heilmittel. Wie der verlorene Sohn ins Vaterhaus, so kehrte er in seine jüdische Kleinstadt-



AKT. AQUARELL (Slg. Bienert, Dresden)



TÄNZERIN. AQUARELL (Slg. Bienert, Dresden)



HAUS IM FLECKEN LIOSNO

welt zurück. Er heftete sich an diese Welt mit derselben Glut und Wucht des Geistes, mit der er in Paris ihre armseligen Formen zerstückelt und zerbröckelt hatte. Der Chagallsche Zyklus aus Witebsk lebt in einem fieberhaften und schluchzenden Aufschwung, und Chagalls Arbeitsfähigkeit, die immer groß ist, kannte hier keine Grenzen. Chagall schafft Dutzende von Bildern, und jedes davon ist gleichsam eine Umarmung, ausgestreckte Arme allem entgegen, was er wieder in der Heimat erblickt hat. Er steigert und verschwendet die ganze Feinheit und Zartheit seines erstaunlichen Kolorits und den Adel der gesucht-schönen Zeichnung, um dieses Antlitz der neu gewordenen Heimat würdig zu besiegeln.

Die zerrissenen Teile des Liosno-Daseins fügen sich wieder zu einem Ganzen; die „Seelen der Dinge", die im allgemeinen Strom wirbelten, kehren in die Dinge zurück, und in Chagalls Malerei entsteht die ehemalige jüdische Welt von neuem. Chagall malt jedes Gäßchen, jeden Menschen, jedes Haus des Heimatsortes. Im Witebsk-Zyklus zieht an uns die ganze Familie des Künstlers vorbei, die Jugendfreunde, alt und jung, die Nachbarn, die Straßenjungen, Bettler, Häuser, Hütten, Bäume, Gras, Vieh, — selbst das verbotene Schwein malt Chagall voller Rührung, denn in diesem neu erworbenen Sein ist wahrhaftig alles fromm und geheiligt. Aber zu gleicher Zeit, welch gewaltiger Unterschied gegen die Milieumalerei seiner ersten, vor-Pariser Periode! Wenn dort das mystische Element Chagalls aus den Gegenständen hinaus, nach außen drängte, so

strebt es jetzt von draußen in die Gegenstände hinein. Auf der „Hochzeit" vom Jahre 1908 gehen noch die Menschen auf der Erde, und wir ahnen nur, daß sie jeden Augenblick die Erde verlassen und in die Luft steigen können, wohin sie das wahre Wesen ihres Seins treibt; auf den Bildern des Witebsk-Zyklus schweben diese Menschen in der Luft, wie auf den Bildern aus der Pariser Zeit, aber schon gleiten sie erdabwärts und werden sich bald endgültig herablassen müssen und bodenständig werden. So schwebt über dem Städtchen das junge Paar auf dem Bilde „Die Frau", so fliegt über dem Städtchen der alte Jude mit dem Beutel in der „Umgebung von Witebsk", so ist über dem Mädchen mit dem Strauß im „Geburtstag" der Jüngling in der Luft erstarrt, der sie auf die Lippen küßt. Und selbst das, was schon auf die Erde hinabgestiegen ist, hat immer noch auf diesen Bildern irgendeine Labilität, eine Unsicherheit, wie man sie bei der ersten Berührung mit der Erde nach langem Fluge kennt; es ist, als ob die Erdenschwere von diesem neuen Chagallschen Sein noch nicht ganz Besitz ergriffen hätte. In diesem Sinne sei darauf hingewiesen, wie zerbrechlich und leicht auf den Bildern aus Witebsk Menschen und Dinge stehen, und wie locker selbst Häuser und Zimmer mit der Erde verknüpft sind. Daraus folgt die seltsame Farbe der Gegenstände, die grünen, violetten und roten Körper und Gesichter der Menschen: das ist sein Erbteil der Pariser Stürmerzeit, seiner mystischen Fertigkeit, des Abglanzes seiner Farbenbrände.

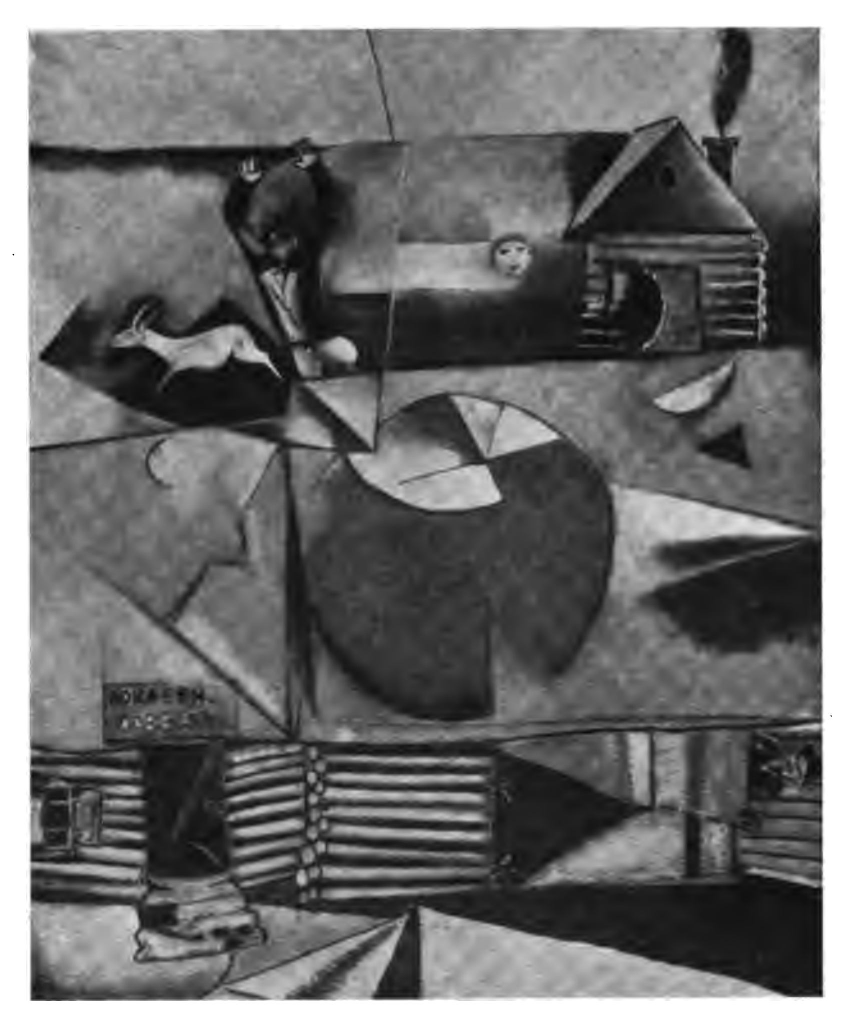
8

Chagall steht jetzt mitten in der Vollblüte seiner Witebsk-Periode, — welche Resultate sie zeitigen wird, kann man bloß dunkel ahnen. Wir haben Grund anzunehmen, daß der jetzige Weg Chagalls ihn zu jener „großen Kunst" der verwandelten Genremalerei führt, wie sie auf einigen seiner letzten Arbeiten angedeutet ist, dem prächtigen „Betenden Juden", dem „Grünen alten Mann" usw. Hier sind die kleinstädtischen Juden zu wuchtigen nationalen Gestalten emporgewachsen, die in ihrem typischen Dasein tief bodenständig sind und doch die ganze innere Bedeutung des Symbols in sich verkörpern.

Aber in der allerletzten Zeit beginnen in Chagalls Arbeiten noch andere Züge hervorzutreten. Das sind Züge einer noch engeren, heißeren, eiligen, freiwillig ergebenen Unterwerfung unter die „Tyrannei der Kleinigkeiten", unter die Herrschaft des ihm lieben Alltags. Ich denke an Chagalls Folge: „In der Sommerfrische". Ein Mensch, der auf dem Lande wohnt, der ein Gärtchen vor dem Hause hat mit grünen Bäumchen, über dem Balkon hängen rote betupfte Vorhänge, auf dem Tisch schimmert golden die Teemaschine, im geflochtenen Korb blinken rote und blaue Beeren — das ist er, der Mensch im Paradiese, der gleichsam nach langer irdischer Wanderung in helle, goldene, ruhige Gefilde gelangt ist . . .

Ob der gezähmte Künstler auch hindurch durch eine endgültige Aussöhnung mit der Alltäglichkeit ebenso wird gehen müssen? Aber was wird dann seine „große Kunst" mit der „Apologie der Sommerfrische" verknüpfen?

Wie soll man das wissen? Was hinterläßt uns Chagall andres als Ahnungen? Wir müssen nur den Mut haben einzugestehen, daß nichts trostloser ist, als über seine Zukunft zu prophezeien, denn unter unsern Künstlern gibt es keinen freiern und überraschenderen Geist in seiner schöpferischen Idee als diesen gottrunkenen Chagall . . .



(Bes. Graph. Kabinett I. B. Neumann, Berlin)

VOM MONDE


100



Palette, Graphik

1

Die russische Kunst darf man die Kunst unter Schminke nennen. Man darf ihr nicht allzu nahe kommen, sonst erhebt sich vor uns anstatt des Helden: N. N., geschminkt. Die russischen Künstler sind reizende Erzähler, kunstreiche Regisseure und feinfühlige Psychologen. Aber wieviele von ihnen darf man auch Meister nennen? In der russischen Kunst ergötzt uns ebenso sehr die tiefblickende Lebendigkeit der Porträtcharakteristiken, wie die Zielsicherheit der Genreszenen und das fast erschreckende Hellsehertum der historischen Erweckungen; die russischen Bilder kann man lesen, ohne zu ermüden. Doch rückt diesen Bildern nicht auf den Leib! Wenn hinter den Gestalten und Gegenständen vor das Auge die rauhe Oberfläche der eilig bepinselten Leinwand hervortritt, und der Blick über die Höcker und Pasten der Pinselstriche hinwegstreift, — welche Schwermut erfaßt uns inmitten dieses sumpfigen Farbengerinsels! Der Blick unterscheidet mit tödlicher Deutlichkeit, daß die Züge, die ihn gefangen nahmen, nicht Malerei sind, sondern bloß eine Schminke, bei der alle Effekte auf „Fernwirkung", auf „Entfernung", auf die Betrachtung aus dem „Zwischenraum" berechnet sind, aber durch das trügerische Prisma der Rampe und ihrer Lichter hindurch sieht. Die schwankenden Farbenschichten kleben auf der Leinwand undicht, die Farbe ist übertrieben, der Ton von ungefähr, die Konturen schlenkern.

Kunst unter Schminke . . . . Ich erinnere mich an Verhaeren, wie er in der Tretjakowschen Galerie zu Moskau nach Meistern suchte und bloß geschminkte Malerei



GRÜNES LIEBESPAAR



IN DER KLEINSTADT — SELBSTBILDNIS

fand. Wir hatten ihm nichts zu erwidern, wenn er unsre Maler durch das goldene Sieb der französischen Malerei passieren ließ, — und ein Saal nach dem andern, ein Künstler nach dem andern ins Nichts verschwand. Wir nannten ja selbst unsre Kunst eine „Provinzkunst", aber wir glaubten, daß der Provinzler, der sein Provinzlertum empfindet, nicht ohne weiteres aufzugeben ist. So tief hatten wir jedoch unsre Kunst nicht eingeschätzt.

Verhaerens Urteil war das Urteil der künstlerischen Metropole über eine Provinzschule. Als der Dichter, die Schultern zuckend, den fadenlangen, herabhängenden Schnurrbart zupfend und genaue Wertschätzungen fallen lassend, vom uralten Heiligenbild zu der „Dame in der Haube" von Lewitzky eilte und mit langen Fingern vor Lewitzkys „Anna Davia" in der Luft zeichnete; als er vor Sylvester Schtschedrins „Fedotow" oder „Iwanow" sich das Glas auf die Nase klemmte und tiefsinnige Aphorismen über Cézanne, Corot und die Holländer aussprach, und dann ohne stehen zu bleiben in Gedanken einen Augenblick vor der Schneeglut auf der „Bojarin Morosow" von Ssurikow verweilte und selbst an Rjepin, Levitan und Sserow vorbeilief, dem „Porträt der Frau" Wrubels bejahend zunickte und mit einem tief befriedigten „Voilà! . ." vor Somows „Dame in Blau" schloß, — da war der Kreis des Könnens von ihm autoritativ und überzeugend geschlossen.

Sollen wir das hinnehmen? Es ist nun einmal so, es läßt sich nicht aus der Welt schaffen: die russische Kunst ist eine Kunst der Maler, aber nicht der Meister; ihr fehlt der Geschmack am métier, und als ein wahres Ereignis erscheint jeder neue Name, der die kurze Dynastie der russischen Meister der Farbe vermehrt.



ALTER MANN

2

Wie geschah es, daß der Provinzmensch Chagall sich im Besitz dieser höchst seltenen Gabe erwies, die so vielen großen und gepflegten Talenten versagt blieb? Eine zufällige Laune des Schicksals? Oder sind es die Triebe des französischen Samens, die auf die krankhaft geschärfte Empfänglichkeit der Chagallschen Begabung fielen? Wie dem auch sein mag, aber die zahlreiche Schar der jüngsten Generation unsrer Künstler weist in ihrer Mitte nur einen einzigen Meister auf, und dieser Meister ist Chagall.

Eine kunstvolle und gewählt-feine Pinselführung; bald gleichsam leckend, bald kratzend; hier in der glatten Fläche der Striche badend, dort über die farbige Glätte herrliche „Chagallsche“ Pünktchen, Fleckchen und Musterchen ausstreuend, die heiter sind und hell klingen, hellrot, grün und gelb, die hüpfen und sich schlängeln, wie die Reigen der Sträußchen und Chinesen auf der lustigen Tapete der von uns halbvergessenen Kinderstube; die Fläche ist gesucht bearbeitet, — hier rauh, dort geglättet, stellenweise stechen die kahlen Stellen hervor, an manchen Orten schwillt die Farbe in kugeligen Schichten an, die Tonstärke nimmt gleichmäßig zu und ab, abgemessen und gehalten, an das Anschwellen der Tonleiter unter den Fingern eines tadellosen Klavierspielers erinnernd; ein besondrer zarter Anflug von der Sammetweiche oder sogar von dem milden Flaum des Pfirsichs, der über allem liegt und bei dem Beschauer den Wunsch erweckt, das Bild zu berühren und zu streicheln, um an den Fingerspitzen seine Kernigkeit zu spüren, — das ist Chagalls



PLÄTTERIN



BETENDER JUDE



AQUARELL (Bes. F. Mutzenbecher, Berlin)



AUF DEM HOF

Palette, die die farbige Hülle seiner Bilder in eine Art von geographischer Reliefkarte verwandelt, über die man lange und fruchtbar hin- und herreisen kann, während man sich über die vollkommene Gesetzmäßigkeit der Unebenheiten, der Ein- und Ausbuchtungen jeden Zentimeters klar bewußt wird.

Er, der Hexenmeister unter den Gesichtern und Gespenstern, hext auch unter den Farbentuben, er läßt die Pinsel spielen und die Staffelei klappern, genau so wie der Alchimist in spitzem Hute seine Retorten und Kolben klirren läßt, in denen unter Rauch und Flamme der Stein der Weisen auskristallisiert wird. Welch ein Gekoch von Kräutern gehörte dazu, um eine Malerei zustande zu bringen, wie „Die grünen Liebenden", „Marijassenka mit dem Hündchen", den „Straßenkehrer" oder den „Betenden Juden". Nur eine derartige Elastizität der künstlerischen Darstellungsmittel, die mit „unendlich kleinen" Größen der malerischen Elemente operiert, ermöglichte es Chagall, sich in den stürmischen Nebeln seines hellseherischen Genres nicht zu verirren, die Hüllen und Knochen der einfachsten Wesen und Gegenstände mit der Bewegung irgendeiner feurigen und feinsten Materie zu füllen und uns Beschauer glauben zu machen, daß die Grundsätze der alltäglichen malerischen Erfahrung, der Körper habe eine „Körperfarbe", ein großer Gegenstand sei



DER NAMENSTAG



DIE UHR

größer als ein kleiner, die Dinge seien nicht, sondern erscheinen und so weiter, und so weiter, lediglich eine langweilige Verirrung einer müden Routine sind, die zu beseitigen er, Marc Chagall, die Vollmacht und die Kraft hat.

3

Wir sprechen von der malerischen Kunst Chagalls in ihrem höchsten Punkte und im statischen Durchschnitt, gestützt auf die besten Sachen seiner letzten Versuche. Eine Geschichte der Chagallschen Meisterschaft hätte unsrer Charakteristik einige Einschränkungen aufzwingen müssen — das leuchtet ein.

Jedoch selbst in seinem einstweilen letzten und vollkommensten Stadium ist Chagall in einer Hinsicht nicht unfehlbar. Er versteht es nicht, grob zu wirken. Er ist nicht genügend männlich. Wie ein Jüngling in der Pubertät hat er die unreife Schwellung und Rundung der Formen noch nicht verloren. Er vermag nicht, seine Pinsel aufbrüllen und erschüttern zu lassen. Drohende und schreckende Töne stehen ihm nicht zur Verfügung. Er kann zornig sein, wütend, zuweilen toll, aber nicht schrecklich. Wie der Knabe Jeremias, der von Gott zu prophetischem Dienen berufen wird, hätte er sagen können: „Wehe, Herr Johwe, schau, ich kann nicht tadeln, denn ich bin noch ein Knabe." Ein Glück für ihn, daß in seiner jetzigen Periode — der Aussöhnung mit dem Alltag — von ihm nichts gefordert wird, als elegische Gerührtheit und unstürmische Freude, so daß alle zartesten und kunstreichsten Wendungen seiner Palette dabei zur Geltung kommen. Doch denken wir an seine Pariser Folge zurück, — an die Folge von Sturm, Erschütterung und Chaos. Und nun? Aber gerade dieser Periode galt unser Vorwurf. Nicht etwa, daß Chagall auf lyrischer Schalmei das Brüllen apokalyptischer Stürme pfiffe; durchdringende, verworrene und schrille Töne haben sich bei ihm gefunden, denn vergessen wir nicht, daß er ein Meister ist: in einer Ebbe und Flut von Wut und Leidenschaft überstürzt er uns mit der ganzen großen Wucht seines Hellsehertums und seines Talents. Aber das ist nicht der Pinsel, mit der der von Entsetzen gepackte und seelisch zermarterte Künstler mit beiden Händen auf die zitternde und stöhnende Leinwand schlägt. Es liegt ein gewisser Widerspruch zwischen den zerhackten, in der Leere der Leinwände herumhängenden Teilen der





DER BARBIERLADEN

Gegenstände und der nicht genügend einfachen und strengen, allzu verfeinerten und aristokratischen Faktur der malerischen Schrift. Wenn die Luft selbst kracht und sich biegt, und kubische Kanten und Falten schlägt, wie auf den Pariser Arbeiten, — dann reicht die Chagallsche Unruhe und Erregung allein nicht aus.

Bloß das eine wissen wir bis jetzt nicht: diese Unmännlichkeit und Weichheit, ist sie der Chagallschen Natur eigen und wird der Lyrismus immer die Urgrundlage seines Schaffens sein? Oder aber wird Chagall im Laufe der Zeit, sich abhärtend und erstarkend eine andre Sprache für die feurigen und schicksalsschweren Gesichte seines Schaffens finden? Würde das der Fall sein und hätten sich die Grenzen seines Könnens und seiner Kraft so gedehnt, dann hätte man in Chagall in der Tat eine der allervollkommensten Begabungen unsrer Kunst.

4

Ein Maler, der zur Graphik geht, wird zum Philosophen seines eigenen Schaffens. Das wird zugegeben, wenn man sich daran erinnert, daß Graphik diejenige Kunstart ist, die am meisten abstrakt und verallgemeinernd ist. Sie ist eher Berechnung als Aufschwung, eher Gedanke als Gefühl, eher Prosa als Poesie. Deshalb wirkt Malerei stets geheimnisvoller als Graphik, und der Künstler, der vom Pinsel zum Stift übergeht, enthüllt·

sich gewissermaßen und trägt sein wahres Gesicht aus dem Halbdunkel ins Licht. Man darf vielleicht sogar sagen, daß die Graphik des Malers eine bloße Formel seiner Malerei ist — eine Verdichtung der Wesenszüge seiner Kunst.

Chagall greift zur Graphik urplötzlich, oft und stürmisch. Eine malerische Folge und eine graphische Folge schneiden und durchkreuzen sich bei ihm. In den Schicksalen, Motiven und Sujets sind sie einander außerordentlich nah. Er hat graphische Themen, die später zu Bildern geworden sind; umgekehrt auch Bilder, die später in Papier und Tusche übergegangen sind. Chagall ist ebenso Graphiker wie Maler. Deshalb ist die Graphik bei ihm nicht ein nebensächlicher Paragraph seiner Kunst. Sie hat keinen Platz für Zufälligkeiten. Das sind nicht Auswüchse der Schaffenspausen oder dunkler Nachdenklichkeit, die auf einem Fetzen Papier festgehalten werden, wie sie die meisten Künstler zeichnen, wenn sie nicht Graphiker von Beruf sind. Die Schwarz-Weiß-Kunst Chagalls ist noch dichter, gesättigter und voller als seine Malerei. Aber sie muß es auch sein, denn wenn Chagall auf der Leinwand seine Gestalten schafft, so sinnt er über sie auf dem Papier nach und erforscht ihre Natur. In dieser Hinsicht ist besonders bezeichnend, daß Chagall in der letzten Zeit sich besonders viel und gerne mit dem Zeichnen beschäftigt. Seine graphischen Arbeiten bilden schon eine lange Reihe von Namen. Man könnte fast glauben, daß diese Fülle graphischen Materials als Zeichen dafür dient, daß Chagall vor der Vollendung der gegenwärtigen Periode seiner Malerei steht; denn der Künstler ist sich zu sehr seiner Arbeit bewußt, um imstande zu sein, noch lange bei seinen jetzigen Themen und Methoden zu verweilen. Es wäre jedoch äußerst unvorsichtig, die Bedeutung dessen zu übertreiben. Chagall wird niemals zum Analytiker, Klassifikator und Kopfmenschen. Er ist immer feurig, und mag seine Graphik lediglich als Philosophie seiner Kunst erscheinen — sie ist jener flammenden Philosophie verwandt, mit der die Kabbala dem Judentum Herz und Gedanken versengt hat, — indem sie über die Weltensphäre Gottes Wagen, die Merkaba, dahingejagt hat, — sie ist mit der ekstatischen Weltauffassung des Chassidismus verwandt, oder in der christlichen Welt — mit den Systemen der Kirchenmystiker.

Deshalb wird auch der Chagall, der über seine Gesichter sinnt, Chagall der Graphiker, noch schärfer empfunden, als Chagall der Maler. Während wir das graphische „Chagall-Buch“ lesen, lesen wir gewissermaßen ein Kompendium seiner Kunst, ein exaktes, lakonisches und eindeutiges Kompendium: über die Welt des Geistes, die durch die Welt der Materie dringt, über den Zerfall des Seins, das durch die Wut verborgener Kräfte zerrissen ist, und über die liebliche und heimatliche Erde, die die zerfetzten Teile der Wesen und Dinge sammelt und gliedert. Aber alles liegt hier klar vor dem Auge, nichts bleibt verschwiegen, das ist Chagall, wie er leibt und lebt.

In seiner Malerei wird der ungestüme Geist, der die Leinwand erfüllt von der Art und dem Ton der Farben, der Leichtigkeit und Geschicklichkeit der Pinselstriche und dem sinnreichen Netz der Farbkleckse überschattet und übertüncht; sie locken durch ihre eigene sanfte Schönheit. In der Graphik aber stellt sich der stürmische Dynamismus seiner Kunst uns ganz entblößt dar. Schwarze Fetzen, schwarze Stäubchen, schwarze Muster, schwarze Stücke von Gestalten und Gegenständen, steif und wie aufgezwirbelt bis zum Unmöglichen — sie überfallen den Zuschauer, zausen ihn in ihren Strudel und reißen ihn fort. In den Gestalten seiner Kunst ist Chagall manchmal unsicher; noch öfter pflegen wir unsicher sie aufzunehmen; die Teile des Bildes erscheinen uns zuweilen



ÜBER WITEBSK

allzu unklar, und die Erscheinungen, wie im Flug gefangen, an einem Flügelzipfel erwischt. Chagalls Zeichenkunst ist aber kristallisiert bis zum letzten Grade; er hat sie gefunden, unbedingt und endgültig. An sie denken wir vor der Hand, wenn wir mit Hugos Worten sagen, daß Chagall in der Kunst einen neuen Schauer erzeugt hat.

5

Im Prinzip sind Malerei und Graphik einander entgegengesetzt und feindlich, aber im Schaffen des einen und desselben Künstlers kann es dies Verhältnis zwischen ihnen nicht geben, denn aussöhnend wirkt die lebendige Persönlichkeit des Künstlers. In diesem Fall verschönern sie sich sogar manchmal gegenseitig. In der Malerei zeigen sich Züge von schematischer Kürze und Schärfe der Graphik, während man in der Graphik eine gewisse malerische Skala der Töne und der Anklänge an Lichtschatten findet. So ist es bei Chagall. Kennzeichnend in dieser Art ist für seine Malerei der „Geburtstag", der entstanden ist inmitten der letzten graphischen „Chagalls", und der an sich deutlich den Stempel der Graphik trägt. Aber auch Chagalls Graphik ist eine malerische Graphik, schon allein deshalb, weil für sie sowohl das Fehlen der Konturen, wie das Fehlen der unterbrochenen Fläche charakteristisch ist.

Chagall besitzt eine Art, die berühmt geworden ist, die Nachahmung von seiten der Freunde und Feinde hervorgerufen hat und als Zentralachse seiner Zeichentechnik erscheint. Das Entstehen einer Gestalt auf dem Papier vollzieht sich folgendermaßen: aus dem Papier beginnen gewissermaßen einzelne schwarze Strichfasern von verschiedener Fertigkeit und Zartheit hervorzutreten; je weiter sie zur Mitte rücken, desto mehr verdichten und verdicken sie sich, werden stark, gehen in Flecke über, formieren die stützenden Teile der Gestalt und verleihen ihnen eine endgültige Prägung; darauf fließen sie weiter, nehmen wieder an Dichtigkeit und Masse ab, zerspalten sich, werden durchsichtiger, verdünnter und netzartiger, gehen wieder in Faserbündel über und verschwinden als einzelne Fäden in der Fläche des Blattes.

Soll noch gesagt werden, wie sehr diese Methode, die Chagall mit erstaunlicher Meisterschaft anwendet, ohne ihresgleichen zu kennen, malerisch ist? Sie bestimmt sowohl das Fehlen der Konturlinien, wie auch die Möglichkeit, im nötigen Moment die Effekte des zeichnerischen Lichtschattens auszunutzen. Dank dieser Methode bleibt die Konturlinie bei Chagall wirklich nur „gedacht". Zwischen dem einen Teil und dem andern Teil einer Gestalt besteht kein unmittelbarer Zusammenhang. Nur gedanklich und unabsichtlich, durch die weißen leeren Stellen des Blattes, von einem Fasernetz zum andern führt der Beschauer die lineare Grenze und umrahmt die Gestalt. Auf diese Weise erscheint die weiße Papierfläche — und das ist die zweite wichtige Folge — in Chagalls Graphik nicht als Hintergrund für die Gestalt, sondern als ihr Teil, als lebendige aktive Substanz, die sie formt und individualisiert. Und daraus: die für Chagall typischen, zerrissenen und ausgefransten Ränder der Figuren, der Ton der dichten und verdünnten Punktstäubchen rings um die Gegenstände, die rhythmische Reihe der Blümchen, Kreischen und Kanten, mit denen er die Gewänder seiner graphischen Helden übersät, — all dies sind Variationen grundsätzlicher Natur, genau so wie die Anklänge an die „Rembrandtschen" gestrichelten, netzartigen Lichtschatten, die bald hier, bald da über die Chagallschen Blätter huschen



SCHWARZES LIEBESPAAR

Jetzt ist Chagall zur Illustration vorgedrungen. Er schuf eine reizende zeichnerische Umrahmung zu Kindermärchen. Einen solchen Chagall kannten wir früher nicht. Es ist, als ob das Blatt die flüssige und zischende Lava seiner üblichen schwarzen Flecken verschluckt hätte. Scharfumrissen und karg sind die Kanten und Flecken verteilt, an das trockene Muster auf dem Abendhimmel erinnernd. Chagalls Feder ist lakonisch kurz und klar geworden. Er hat sie sich unterworfen, denn er selbst hat sich dem Märchenhelden unterworfen. Seine Malerei erhielt Durchsichtigkeit in der Daseinsergebenheit — das Joch der Illustration verleiht seiner Graphik sichtbar reinigende Einfachheit.

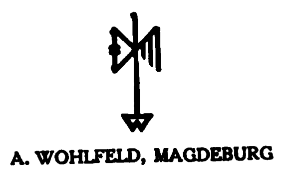


Verzeichnis der Abbildungen

Für die Zusammenstellung der in Deutschland befindlichen Werke Chagalls sagen wir den Besitzern, die die Freundlichkeit hatten, uns die Wiedergabe zu ermöglichen, auch an dieser Stelle unseren verbindlichsten Dank. Die Kunsthandlung der „Sturm", Berlin, hatte die Freundlichkeit, uns Photographien der Bilder „Landschaft", „Der Soldat trinkt", „Geburt II", „Apollinaire / Walden / Cendrars / Canudo" zur Verfügung zu stellen, die wir mit ihrer Zustimmung wiedergeben. Ferner hatten die Freundlichkeit uns die Druckstöcke zu überlassen: das Antiquariat Paul Graupe, Berlin, für den „Kamm", die Zeitschrift „Die Freude," für die „Kreuzigung" und die Zeichnung „Sabbat". die Zeitschrift „Der Cicerone", für „Apollinaire / Walden / Cendrars / Canudo" und „Ich und das Dorf", der Delphin-Verlag, München, aus dem Werk Friedrich Märker: „Lebensgefühl und Weltgefühl" für „Halb vier Uhr".



Inhalt



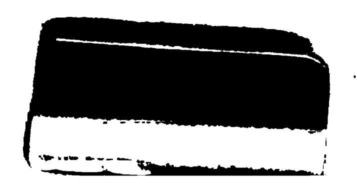
A. WOHLFELD, MAGDEBURG

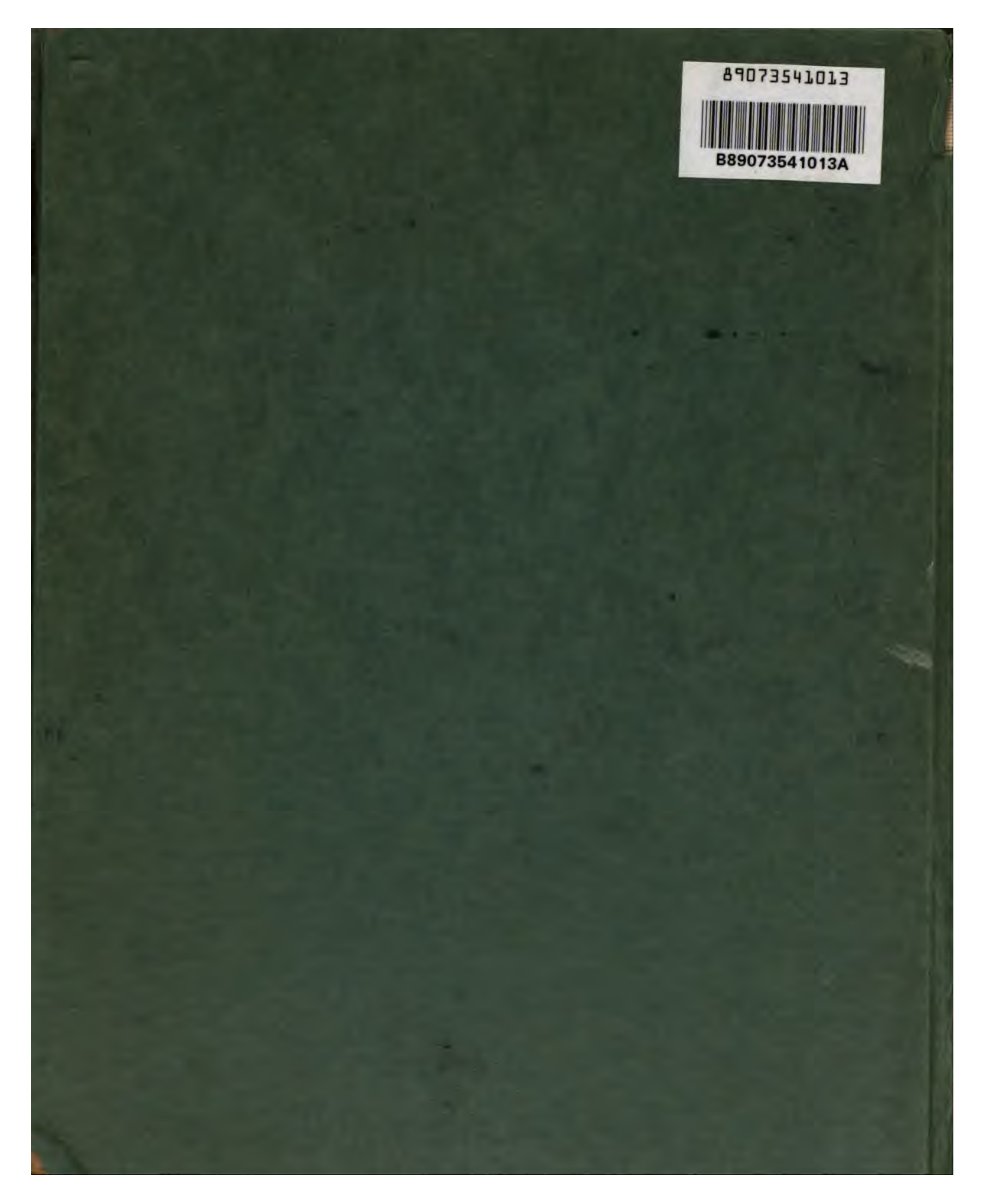

89073541013
b89073541013a

Date ~~Loaned~~ Due

20 JUN 68			
MR 13 '70			

Demco 292-5




89073541013
B89073541013A